RUBINSTEIN

MEISTER DES KLAVIERS


THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878





Die Meister des Klaviers.

Musikalische Vorträge

über

die Entwicklung der Klavier-Komposition

gehalten

zu St. Petersburg im Saal des Konservatoriums 1888—1889

von

Anton Rubinstein.

Übersetzt von

M. Bessmertny.

„Harmonie"
Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst.
Berlin W. 8.



Thomas Talis — Couperin.

Es ist wunderbar, daß gerade die Musik sich so spät entwickelte. Zweitausend Jahre vor Shakespeare waren schon bedeutende Poeten wie Sophokles und Euripides. Viele Jahrhunderte vor Michelangelo lebten Phidias und Praxiteles, und die Musik, welcher das erste Instrument, die menschliche Stimme, stets zu Gebote stand, um Leid und Freud auszudrücken, wurde so spät erst eine Kunst!

Auf das erste Instrument also folgten 2. die Schlaginstrumente wie Trommel, Pauke und Cimbal; dann 3. die Pfeifen, das Mundrohr und die alten Flöten; 4. kamen die Saiten, erst in Form von Lyra und Harfe, auf welchen man mit den Fingern spielt; dann 5. die Saiteninstrumente, um mit dem Bogen gestrichen zu werden; das 6. Instrument ist die Orgel und so zu sagen das 6½. das Fortepiano, aber nicht etwa in der Form, wie wir es heute haben, sondern erst als Monochord mit dem Tonklang einer Saite, welche entweder verlängert oder straffer gespannt wurde.

Das Monochord wurde auf das Knie genommen

und besondere Effekte wurden dadurch hervorgebracht, daß man mit den Knien die Pedale drückte. Aus dem Monochord entwickelte sich das Clavichord, das Clavicimbal und das Clavinet; auf allen diesen Instrumenten spielte man mit einem Stöckchen, das die Saiten strich. Die jetzt im Klavier vorhandenen Hämmerchen stammen vom Cimbal, das die ungarischen Zigeuner jetzt noch benutzen.

Das Clavichord oder Clavicin nannte man auch „Virginal“ zu Ehren der Königin Elisabeth von England. Es bestand aus 3 Oktaven und wurde auch auf die Knie genommen.

Wahrscheinlich hatten alle diese Instrumente besondere Hilfsmittel zur Erreichung der verschiedenen Effekte. Auf unserm Instrument steht uns hierzu nur der Gebrauch beider Pedale und die Veränderung des Anschlags zu Gebote.

Obschon jene Instrumente mehr zum Vergnügen und zur Zerstreuung benutzt wurden, gab es doch Komponisten, welche ernstere Sachen schrieben. Die ersten Klavierstücke sind voller Mordente, welche anders als heut ausgeführt wurden. Man nahm beide Töne zugleich und ließ sie nachzittern. Terzen und Sexten wurden bis zum 14. Jahrhundert nicht als Konsonanzen betrachtet, aber dafür galten Quarten unbedingt als solche und oft wurden stellenweise in ganzen Reihen Quarten und Quinten nebeneinander laufend gesungen. Eine Musikliteratur beginnt erst mit dem Clavichord, doch wurde es noch mehr als Spielzeug betrachtet, da nur die Orgel als ernstes Instrument galt. Die Sachen für Clavichord sind dennoch hübsch und so

kompliziert in den Effekten, daß es unerklärlich ist, wie sie auf dem einfachen Instrument ausgeführt wurden. Wahrscheinlich existierte eine besondere Art, mit Hilfe der Kniee zu spielen und mit besonderen Bewegungen der Finger.

Im Gegensatz zu jeder anderen Kunst läßt die Entwickelung der Musik sich von ihrem Anfang bis zum Ende genau verfolgen. Die ersten Musikstücke wurden unter Heinrich VIII. und Elisabeth in England geschrieben, wo nach den Werken von Thomas Talis (1530—1585), W. Bird (1538—1623), John Bull (1563—1628), Gibbon (1593—1625) und des berühmten Purcell (1658—1695) nichts bedeutendes mehr bis auf unsere Tage hervorgebracht wurde.

Thomas Talis ist durch seine zweistimmigen Gesänge bekannt; Bird schrieb Variationen über Volkslieder wie The Carmens Whistle. Das Motiv ist klein und die Variationen sind eher eine Variante.

Bull schrieb u. a. The Kings Hunting-Jigg. Es ist wunderbar, wie man auf dem „Virginal" den Effekt eines Waldhorns erreichen konnte! Die Prélude und Gaillarde von Gibbon sind französische Tänze in langsamem Tempo. Es treten bald verstärkte Effekte auf, wie z. B. die letzten 10 Takte des Prélude von Purcell.

Jetzt gehen wir zu den französischen Komponisten, meinen Lieblingen, über. Ihre Musik ist bemerkenswert durch ihre entzückende Originalität. Ein ganzes Jahrhundert später als in England entfaltete sich die französische Klavierliteratur und hörte auch schneller auf. Aber der Charakter der Komponisten ist ein viel

ausgeprägterer; in ihnen ist schon manches, was an Schumann erinnert, wir treffen da bereits Giganten wie François Couperin und Rameau an!

Louis Couperin (1630—1685) war der Verwandte und Lehrer von François. Seinen Leistungen nach steht er höher als François, welchen man den Großen nannte. Unter seinen Werken finden sich thatsächlich Perlen. Unter den andern Komponisten dieser Zeit ist noch Dumont zu nennen, dessen Suite, geschrieben i. J. 1610, nur beweist, wie stark die Phantasie des Tondichters durch die Orgel angeregt wurde.

Von den Werken von François Couperin (1668 bis 1733) erwähne ich la favorite, la tenébreuse, la bandoline, le bavelot flottant (eine Schleife um den Hals mit lang herabhängenden Enden), les bacchanales, les moissonneurs, in welchen die Einfalt zu hören und das Sichfreimachen von aller Manier zu bemerken ist. Das Bauernleben äußert sich in ihm nicht innerlich, sondern äußerlich; ferner le reveil matin, les bergeries, le carillon.

Die Tänze, wie Sarabande, Allemande, Chaconne, Passacaille rc. wurden so geschrieben, daß acht Takte das Thema bildeten, woran sich die variierten Melodien anschlossen. Es wurde meistens in Moll-Tonart geschrieben. Zu dieser Periode gehört noch Chambonnière (1670) mit den Werken: La Rare, Courante, Sarabande, la Loureuse, Allemande, l'Entretien des Dieux.

Rameau — Domenico Scarlatti.

Rameau (1683—1764), der Gründer der französischen Oper und bedeutendste Virtuos seiner Zeit, hat eine kolossale musikalische Bedeutung. Er hat einen wunderbaren Fortschritt in der Musik gemacht. Er führte Arpeggien und Akkorde ein, ferner eine höhere Technik, welche zur Erlangung großer Effekte notwendig wurde. Das ist schon nicht mehr das erste Kinderlallen, wie in der englischen Schule. Seine Kunstgriffe könnte man dem neuesten Stil zuschreiben; manche Modulationen sind tief durchdacht, wie bei Beethoven und Schumann. Dieses erwachende Bewußtsein fordert einen Klangreichtum und sucht ihn zu verstärken, sei's auch manchmal durch Hilfe von Dissonanzen. Die Auffassung in Kraft und Ton erstrebt schon den Uebergang zu der Stufe der an Schaffensfülle und Kombinationen reichen gegenwärtigen Musik.

Die Deux Gigues en rondeaux, le Rappel des oiseaux, La Poule, Les tendres Plaintes sind liebliche melodische Sachen; l'Egyptienne sehr originell, La timide besteht aus zwei Rondos, von denen das zweite unserm heutigen Trio gleicht. Hier sind die ersten Arpeggien. Les Cyclops ist schon eine wunderbare Komposition mit vorgeschrittener Technik und charakteristischer Männlichkeit. Der wahre Schmied! Aber der Gott der Grobschmiede verstand auch kleine goldene Sächelchen zu machen und nicht bloß dreinzuschlagen. Die Sarabande zeichnet sich für ihre Zeit durch Modulationen aus, wie sie schon an Chopin erinnern.

Rameau ist der erste, welcher die Verstärkung des Tons durch falsche Noten einführte, ein Mittel, das später sich häufig bei Scarlatti findet. Die Gavotte, welche neue Effekte bringt, verschaffte Rameau den Ruf, der Gründer des neuen Klaviermechanismus zu sein.

Nach dieser Zeit sinkt die Fortepianomusik und das ganze Interesse wird von der Oper beschlagnahmt. Die Formen beginnen sich dem Sinn anzupassen, und die Klavierwerke werden immer schwächer. Von Komponisten dieser Zeit ist noch Loeilly zu nennen, welcher der Erfinder des Metronoms ist, das man irrtümlich Mälzel zuschreibt. Er schrieb Suiten und Couranten in Schablonenform. Bei dem Menuett von Schobert ist das Tempo ganz anders, als wie wirs bei Mozart zu hören gewohnt sind. Wir können andere Menuetts nicht so wie die Morzartschen spielen. Ihr Charakter ist mehr ein scherzender, belebter. So endet mit Chambonnière, Couperin und Rameau dieser Abschnitt der Fortepianomusik und wir gehen zu der sogenannten Wiege der Musik über, zu Italien.

Die Bezeichnung „Wiege der Musik" verdient Italien übrigens nur in Bezug auf Vokalmusik; doch war es auch nicht das erste Land der Fortepianomusik, so wars immerhin eins der ersten. Merulo lebte im 16. Jahrhundert und seine Musik hat keinen bestimmten Charakter. Frescobaldi lebte am Ende des 16. Jahrhunderts, und trotz einer gewissen zeitgemäßen Trockenheit verraten seine Werke doch schon mehr Phantasie. Seine Formen zeigen eine Verschiedenartigkeit der Seelen-

stimmungen. Aber welcher Seelen! Er spielte in der Petrikirche vor 25 000 Zuhörern! Wahrscheinlich war er ein großer Virtuos. Er war so populär, daß in den kleinen italienischen Städten noch heute seine Lieder gesungen werden, von denen eines „Frescobalda" benannt wurde, zum Zeichen seiner Beliebtheit. Seine Canzone ist nur in der Form interessant. Courante mit langsamem Tempo hat so viele Dissonanzen, daß sie die Ohren zerreißen. Aber das Gehör war damals natürlich nicht so entwickelt, als heute!

Pasquini, ein Zeitgenosse Frescobaldis und Lehrer des für die Fortepianomusik wichtigen Durante, hat in einer Weise geschrieben, welche unserer Beurteilung und unserm Verständnis schon näher kommt. Im ganzen ist er von einer Bedeutung, welche der von Couperin und Rameau nicht nachsteht, Alessandro Scarlatti (1659—1725), das Haupt der Vokalschule in Neapel, zeichnet sich durch Solditär in seinen Werken aus. Seine Fuge ist ein ernstes, schönes Stück. Aber dieser ernste Herr hatte einen Galgenstrick von Sohn! In den Sachen von Domenico Scarlatti ist ein Durcheinander von hierher und dahin, doch nichtsdestoweniger ist es hübsch! Er ist der Gründer der Sonatenform, nicht der heutigen, aber der zweisätzigen. Die Bezeichnung „Sonate" stammt vom Worte sonare, was im Italienischen klingen heißt. Die zwei Teile der Sonate waren dem Rhythmus, der Melodie, dem Thema und der Stimmung nach völlig verschieden. Scarlatti schrieb viele Sonaten und sowohl für Clavicimbal, als auch für das weniger gesangvolle Clavichord. Er spielte wahrscheinlich zwei Instrumente. Die Andante spielte er auf dem Clavi-

cimbal, die glänzenden Sätze auf dem Clavichord. Seine Pastorale, Rondo, Toccata, Capriccio — alles atmet eine unauslöschliche Heiterkeit.

Zipoli — Sebastian Bach.

Dank der lebhaften Entfaltung der Oper kam auch in die Fortepianomusik eine Fülle von Melodie. Das zeigen schon die Werke von Domenico Zipoli: Prélude, Courante, Sarabande, Gigue.

Nicola Porpora war der erste, welcher in seinen Deux fugues eine Eigentümlichkeit des Kontrapunkts einführte, nämlich die das Thema selten hören zu lassen. In der Sonate von Galuppi findet sich ein moderner Charakter, durch die zuerst auftretende Homophonie, während bis dahin nur vierstimmige Stücke zu hören waren, in denen alle vier Stimmen gleichberechtigt neben einander klangen. Bei Galuppi herrscht schon eine Stimme über die andere, eine Melodie, zu welcher die andern die Begleitung bilden. Als der bedeutendste Komponist dieser Zeit gilt der Padre Martini, welcher neben vielen andern katholischen Geistlichen sich der Musik widmete, und nicht nur geistliche, sondern auch weltliche Stücke wie Gavotte, Ballett, Prêlude, Allegro ꝛc. komponierte.

Als berühmter Virtuos ist Paradisi, ein Neapolitaner, bekannt. Er stand noch unter dem Einfluß von Scarlatti und Durante und führte zunächst den

Gebrauch des verminderten Septimenakkordes ein. Und so sehen wir jetzt bei jedem neuen Tondichter eine fortschreitende Neuerung, welche in der Folge Gemeingut wird.

Der Komponist Rossi, welcher dem 17. Jahrhundert angehört, wird gewöhnlich mit Ricardo Rossi, welcher im 18. Jahrhundert lebte, verwechselt. Aber die Eleganz der Melodie, die Heiterkeit des Akkompagnements, der Uebergang der Melodie auf die Dominante, alles zeugt von Eigentümlichkeiten des 18. Jahrhunderts, während ernste Auffassung, und ernste, gesetzte Stimmung das 17. charakterisierten. —

Wir lassen jetzt die Italiener und gehen zu den Deutschen über, die in der Entwickelung der Instrumentalmusik das non plus ultra leisteten.

Bevor wir uns in die Schönheiten der deutschen Musik vertiefen, wollen wir sehen, was früher war und wie es aussah.

Ach, es sah sehr traurig aus! Frohberger läßt in handgreiflichster Weise fühlen, wie groß der Unterschied ist zwischen dem Klima musikalischer Harmonie und musikalischer Härte, wie empfindlich die Abwesenheit des melodischen Reizes ist. Diese Musik ist erhaben, diese Töne sind stark, schrecklich stark, aber sie sind uns nicht angenehm, denn sie sind zu rauh. Kuhnau ist ein Vorgänger Bachs und Mattheson ist außer seinen hervorragenden Werken noch als Freund Händels berühmt.

Johann Sebastian Bach (1685—1750) hat vor allem das Verdienst, daß er das Fortepiano reguliert hat und es in die Form verwandelte, in welcher wir es heute kennen. Sein Ruhm als Komponist hat sich

in den zweihundert Jahren durchaus nicht vermindert, im Gegenteil: man versteht und bewundert ihn jetzt vielleicht mehr als zu seiner Zeit. Leider schrieb Bach ohne Tempobezeichnung. Die Herausgeber seiner Werke beauftragten Musiker, ihre eigenen Bemerkungen hierüber zu machen. Ein jeder verstehts nun nach seiner Weise, so daß man jetzt bald nach Kroll, bald nach Czerny — ich aber nach Bach! spiele. In der Musik läßt sich nichts beweisen, in ihr ist nichts bestimmtes. Jeder versteht, fühlt und spielt nach seiner Auffassung, welche besser oder schlechter sein kann.

Das erste Präludium z. B., welches als Akkompagnement zu dem Gounodschen „Ave Maria“ bald piano, bald forte u. s. w. gespielt wird, muß meiner Ansicht nach trocken, laut, mit einem Ton ohne jede Nüance bis zu Ende gespielt werden. Auch das zweite Präludium C-moll muß ohne alle Schattierungen gespielt werden, und die zweite Fuge, welche mit einem Staccato bezeichnet ist, kann meiner Meinung nach nur mit einem schweren, trockenen Staccato ausgeführt werden; Bach war ein ernster Mann und der Anfang wäre einem graziösen Schluß dieser Fuge wenig entsprechend. Das dritte Präludium dagegen ist medoliös und zart, es kann unmöglich rasch, sondern langsam und lieblich gespielt werden. Das vierte Präludium mit der neuen Erscheinung des Orgelpunktes, ist eine wunderbare Schöpfung, ein ganzer Tempel! Auch das Spiel kommt unwillkürlich mit einer Allmacht, welche den Menschen erzittern macht.

Das wohltemperierte Klavier.

Ein Hauptwerk Bachs, eine Sammlung von 48 Präludien und Fugen führt den Namen „Wohltemperiertes Klavier." So wie der Typus von Händel die Oper, so ist der von Bach die Fuge. Die Fuge ist eine ernste musikalische Form früherer Zeiten, sie trägt aber mehr oder weniger stets den Charakter der Wissenschaft, der mathematischen Forschung. Aber bei Bach ist die Fuge nicht das Resultat von Gelehrsamkeit, sondern das All seiner Gedanken. Bachs Fugen zeigen alle möglichen Seelenstimmungen, und selbst in den kleinsteu tritt uns die Größe dieses Mannes entgegen. Bach ist eine der wenigen musikalischen Persönlichkeiten, in denen die musikalische Schöpfung ihren Höhepunkt erreicht hat, und viele ahnen jetzt noch nicht einmal seine Höhe und finden ihn darum trocken.

Die 5. Fuge in dem angeführten Werk, D-dur, hat nicht ihres gleichen und ist der Gipfel der Vollendung. Wer die Form kennt, für den ist das Niederschreiben einer Fuge nicht schwer. Aber so schön von Anfang zu Ende kann nur eine Fuge des genialen Bach sein! Die 6. Fuge zeichnet sich durch den gesanglichen Kontrapunkt aus. Liszt sagte, daß es Musik giebt, die zu uns geht und solche, zu der wir gehen müssen. Zu dieser Musik müssen wir gehen!

Im 7. Prélude ist der Eintritt des Motivs wunderbar. Die 8. Frage hat unendlich viel Tiefe und Poesie und ist in jeder Hinsicht bemerkenswert; jede ihrer Stimmen singt, das Motiv tritt in jedem

Takte auf, dann wird das Thema variiert, so daß es bald enger, bald breiter erscheint. Die 9. Fuge hat einen liebenswürdigen, modernen Anstrich. Nr. 10 besteht gleichsam aus 2 Hälften. Die eine wie für Klavichord, die andere wie für Klavicimbal geschrieben. Welche Pracht, welcher Glanz! Die 11. Fuge ist in anderm Sinne, aber mit wie viel Eleganz in den Präludien! Der kurze Triller der Originalausgabe verlängert sich über den ganzen Takt. Diese Fuge erinnert an ein „Salonstück“, man merkt in ihr keine Arbeit, alles geht lustig von selbst. Die 12. Fuge klingt wie eine Arie von unendlichem Zauber. Die 13. Fuge hat einen seltenen Reichtum der Motive, die 14. überrascht in der Stimmführung, die 15. ist heiter und strahlend, während das 16. Prélude schön und ernst ist, daß man vor ihm hinknieen möchte. So hat jede ihren unauslöschlichen Reiz. In der 22. Fuge geht das Motiv mit jeder Stimme mit. Man kann sich dabei gut einen Wagen vorstellen, rundherum Heide — und auf dem Wagen sitzt der Bauer und singt. Sie ist auch die einzige Fuge mit Tempobezeichnung. Im zweiten Heft der Fugen staunen wir über die Vielseitigkeit der Bachschen Charaktere; in der Dis-moll-Fuge vergesse ich überhaupt, daß ich lebe, und bei den meisten denke ich: welch eine herkulische Arbeit!

Bachs weltliche Musik.

Wenden wir uns nun zu Bachs weltlicher Musik, zu seinen „Suiten“.

Suiten sind nichts anderes als, morceaux de salon, aus Prélude, Allemande, Sarabande, Bourree und Gigue zusammengesetzt. Die Suite tauchte im 16. Jahrhundert auf und ist der Ursprung der Sonate und der Symphonie. Sie giebt dem Bedürfnis Ausdruck, nach neckischen, eleganten, lebhaften Formen, als auch dem, etwas Gemäßigtes, Ernstes oder Trauriges zu hören. Die englischen Suiten haben ihren Namen daher, weil sie von einem englischen Lord bei Bach bestellt waren. Sie sind wunderbar schön und schwer. Die 2. Suite hat eine Sonatenform. Die 3. ist so natürlich bei aller Großartigkeit und imposanter Form! In der Gavotte und Musette klingt das Instrument auf einem Ton und die Gigue behält den Charakter des Tanzes. Die 5. Suite scheint mir eine Nationalmusik zu sein, sie ähnelt dem spanischen Tanzmotiv passe-pied. Die 6. Suite ist die bedeutendste! Da ist so viel Originalität und harmonische Schönheit im Mechanismus, daß sie einer andern Zeit zu entstammen scheint.

In ganz anderm Geiste sind die französichen Suiten. Da ist so viel Heiterkeit und Humor, daß man ordentlich staunt, wie lustig der alte Bach doch auch sein kann. Ich spiele Ihnen nur die chromatische Phantasie D-moll mit der herrlichen Fuge und der Toccata — vom Worte toccare anschlagen —. Ist es nicht ein wunderbares Ding? Und das soll ein

Mensch geschrieben haben — nein! Ich finde, das Ende klingt übermenschlich!

Die „Inventionen“ sind kleine zweistimmige Stücke in der Art wie Bagatellen. Bemerkenswert ist die 3. Invention in technischer Richtung. Auch hier überall eine Mannigfaltigkeit, welche geradezu in Erstaunen setzt. Auf die Inventionen folgten die „Symphonien“, nicht in unserer heutigen Form, sondern nur wegen ihres Wohlklangs so genannt. Eine der interessantesten Schöpfungen Bachs ist die 2. Symphonie, in welcher drei Stimmen ohne Unterbrechung singen. Die wahre Polyphonie! Nun gar die F-moll-Symphonie! Da ist das Scherzen und Lächeln des alten Herrn auf dem Klavier schwer wiederzugeben! Bach komponierte diese Symphonie jedenfalls schon später, als er viel mehr Virtuosität entwickelt; es finden sich Arpeggien, Vibrationen und verschiedene Figuren.

Die Gigue B-dur aus der „Partita“ spielen Virtuosen gewöhnlich viel leiser. Die Musik ist eine so unbestimmte Kunst, daß, wenn einer das Stück Presto, der andere dasselbe Adagio spielt, niemand beweisen kann, daß einer der Spieler Unsinn macht. Das Capriccio C-moll aus der 2. Partita ist wirklich ein Capriccio im vollen Sinne des Worts. Die Gigue A-moll ist in Arpeggien und in harmonischen Bässen geschrieben, wie sie selten bei Bach vorkommen. Die Sarabande G-dur aus der 5. Partita erinnert an die Menuett von Mozart. In der 6. Partita giebt es Akkorde, die geradezu ein Unglück für alle Musikanten sind und an denen selbst ein Komponist

sich den Hals brechen konnte. Und dieser Komponist ist kein anderer als Mendelssohn!

Ebenso gefährlich in der Technik sind die D-dur-„Variationen“. Es ist wunderbar, wie Bach die heutige Technik vorahnte. So hört man bei ihm schon Cramer, Czerny, Hünten; diese Variationen sind geradezu schon Liszt, mit einer ganz neuen Technik.

Die „Choräle“ sind alle für zwei Klaviaturen mit Pedal und für Orgel geschrieben. Mit Bach sind wir zu Ende und nun erlauben sie mir, Ihnen einige begleitende Worte auf Ihren musikalischen Weg mitzugeben: Lernen Sie Bach, vertiefen Sie sich in ihn! Er wird Ihnen der beste und zuverlässigste Leiter sein. Wenn Ihnen das Romantische, Dramatische, Lyrische — wie mir selbst z. B. — überdrüssig wird, dann wenden sie sich an Bach. Er wird sie erfrischen, gerade als wenn Sie an einem sengenden Sommertage von der Hitze erschöpft in einen gothischen Tempel treten, wo Ruhe und Friede Sie umgiebt, alle Leidenschaften schweigen und ein geheimes Etwas Sie mächtig und ruhig erhebt.

Händel.

Zu Händel übergehend, muß ich noch Bach mit Händel vergleichen.

Wenn in der Musik Händels die weltliche Größe

sich zeigt, so atmet diejenige Bachs religiös-patriarchalische Würde. Bach und Händel, in demselben Jahre geboren, — Bach in Eisenach und Händel in Halle, in zwei Städten, die nur zwei Stunden von einander liegen — lebten doch unter ganz verschiedenen und weit auseinandergehenden Verhältnissen. Bach lebte in der bescheidenen Stadt Leipzig, Händel in London, wo zu jener Zeit der volle Glanz weltlicher Macht und Pracht sich entfaltete. Händel bewegte sich stets in der Londoner großen Gesellschaft. Obschon er auf derselben Höhe wie Bach steht, fehlt ihm doch die Tiefe desselben. Er tritt besonders als Opernkomponist auf. Die Musik ist ein deutliches Abbild ihrer Zeit, sowohl der sozialen als auch der politischen Ereignisse. Und in Händels ersten fünf Suiten finden wir schon das anmutige, weltliche Prélude, die elegante Allemande, die liebliche Gigue, und alles mit neuer Auffassung. Die 2. Gigue F-dur in verschiedenen Tonarten geht wieder zur Suite über. Das Adigo beginnt in D-moll und endet in A-moll. In der 3. Suite sieht man am Prélude, wie diese Herren zu präludieren verstanden. In der 4. G-dur ist ein Teil in völlig Bachschem Gedankengange. Die 6. Suite Fis-moll ist gradezu überströmend an Schönheit. Das Largo ist echt Händelscher Stil auf herrlichem Fugenmotiv mit zwei Kontrapunkten auf einem Motiv und wunderbar großartigem Schluß in der charakteristischen Gigue. Zur Ausführung dieser Fuge möchte man sich eine Orgel wünschen, weil das Fortepiano viel zu armselig scheint. In der folgenden, noch berühmteren 7. Suite G-moll sind die Sarabande und das zwei-

stimmige Allegro besonders zu beachten. Welch ein Ton und welch entzückendes Pianissimo! Die Fuge der 8. Suite F-moll überrascht durch die Größe und den Effekt der vollen Akkorde, welche die Stimmführung nicht stören.

Diese acht Suiten muß jeder Musiker kennen, denn es ist das bedeutendste, was Händel für die Klaviermusik geleistet hat. Seine Freunde haben zwar noch andere acht Suiten gesammelt, die aber nicht solchen Wert haben. In allen Suiten tritt unverkennbar die Zeitstimmung in die Erscheinung. Man merkt oft das Nahen der Sonatenform. Die Courante der 6. Suite G-moll ist voll ungeahnter Träumerei, es lebt in ihr eine Fiber, wie sie bisher in der Musik, die wir durchgenommen, noch nicht zu finden war. Die Gavotte G-dur und Capriccio aus der 14. gehören zu den sog. Leçons. Diese Leçons schrieb Händel für eine Prinzessin. Wahrscheinlich verstand sie aber die Noten beider Schlüssel nicht zu lesen, da Händel eine ganze Sonate in einem Schlüssel schrieb. Und das that Händel, welcher 50 Opern, dreißig Oratorien, darunter „Israel in Aegypten“ und den „Messias“ komponierte!

Unter den Fugen Händels sind viele interessant, doch erreichen sie nicht die Höhe der Bachschen Fugen. Sie lassen aber den Schluß ziehen, daß zur Zeit Händels das Fortepiano schon 6 Oktaven hatte. Die Fugen erinnern an den Charakter der russischen Gesänge. Die 3. Fuge z. B. klingt wie ein chorführender Gesang. Ich glaube, die Fuge müßte auch in Rußland blühen; denn unser Volk singt gewöhnlich mit einem gewissen Schwung und der Chor begleitet

ganz in Form der Fuge. Aber mir ist diese Art von Komposition nur in Glinkas „Leben für den Zar" — erster Chor — begegnet. Mit der 5. und 6. Fuge beenden wir Händel, der für Klavier nur einen Band schrieb. Mit diesem Komponisten schließt die alte Epoche der Musik, d. h. alles das, was wir früher von deutscher, englischer, französischer und italienischer Musik hörten. Aber wie eine Epoche nie mit einem bestimmten Tage beginnt oder schließt, so müssen wir die Komponisten kennen lernen, die zu gleicher Zeit mit jenen oder etwas später lebten. So z. B. Krebs, der Lieblingsschüler Bachs, der so viel Wissen und so wenig Inspiration besaß. Ebenso Nichelmann und Hasse, der durch seine Frau, die berühmte Sängerin Faustina, populär wurde. Kirnberger und Marpurg haben auch keine persönlichen Verdienste, eine Gavotte und ein Allegro des ersteren, Capriccio und Prélude des letzteren sind, obschon liebliche Stücke, heute doch völlig veraltet.

Philipp Emanuel Bach.

Wir haben nun die Fortepiano-Literatur durch zwei Jahrhunderte verfolgt. Im Verlauf von ein und ein halb Jahrhunderten bildete unser Instrument nur ein unterhaltendes Spielzeug fürs Publikum, und die Komponisten bestrebten sich hauptsächlich, Fingergeläufig-

keit zu entwickeln, und wählten äußere Motive wie „le bavelot“, le reveil — motive“ usw. Mit ernsteren Gedanken ging man erst von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an die Musik heran. Ich spreche in Bezug auf die Formen, die wir bisher kennen gelernt haben, denn die Fuge ist eine wissenschaftliche Form und war doch so verbreitet, daß selbst eine Vokalfuge auftauchte. Die Suite sagt uns nichts und hat außer einem archäologischen, historischen und melodischen gar kein Interesse mehr für uns. Bisher lag alle Kunst der Musik im Gesange und das Instrument diente lediglich zur Begleitung desselben. Jetzt treten wir erst in die Periode des Instrumentes selbst.

Während die Musikgeschichte in der Vokalmusik sehr genau und ausführlich ist, beginnt sie in der instrumentalen erst bei Mozart und Beethoven eingehend zu sein und nennt von den früheren Komponisten nur kurz das Geburts- und Todesjahr. Der zweite Sohn von Bach, Philipp Emanuel, war einer der bedeutendsten Komponisten. Als Tondichter führte er neue Formen ein. So besteht z. B. seine Sonate schon nicht nur aus zwei, sondern aus drei Teilen, von denen zwei in raschem und einer im langsamen Tempo gehalten ist. Als Künstler schrieb er eine Anleitung zum Klavierspiel. Alles, was wir über den Ausdruck wissen, verdanken wir ihm. Es ist sonderbar, daß die Musikgeschichte zumeist erst mit Haydn beginnt, während auf ihn schon Philipp Emanuel gewirkt hat, der für die Fortepianoliteratur viel wichtiger ist. In seinen Kompositionen finden wir die Naivetät Haydns, die Sentimentalität Mozarts und

das dramatische Element Beethovens. Als Gegner aller musikalischen „Arrangements“ empfehle ich, ihn im Original zu spielen. Er war selbst ein prächtiger Klavierspieler und wir können viel von ihm lernen, was Ausdruck und Kantilene betrifft.

Philipp Emanuel Bachs erste Sonate F-moll zeigt im ersten Satz einen bis dahin ungekannten Gedankenaufschwung. Das Motiv ist voll dramatischen Lebens und der letzte Satz entzückend in Form, Harmonie und Melodie. Die zweite Sonate A-moll bezeichnet Philipp Emanuel Bach als Vorgänger Beethovens. Weder bei Haydn noch bei Mozart finden sich solche Gedanken und solche Leidenschaft; diese Musik steht mit der vorangegangenen in gar keiner Beziehung. So ist Philipp Emanuel Bach der erste Repräsentant der neuen Kunstrichtung. Der ganze Mechanismus seiner Komposition ist bewundernswert. Die dritte Sonate G-dur ist 50 Jahre vor Beethoven und 25 Jahre vor Haydn geschrieben. Die vierte Sonate A-dur ist sehr populär, ihr letzter Satz ist auch technisch sehr schön. Wir begegnen da einem Satz, der aus zweien gebildet ist, was heute nicht selten vorkommt; ebenso findet sich eine Stelle, die in der Art einer Phantasie geschrieben ist. Die fünfte Sonate D-moll hat ein herrliches Andante. Im letzten Satz ist der gewöhnliche Uebergang von solch eleganter Form, wie er bisher uns nicht auffiel; die Modulation von E-moll nach C-moll ist ganz eigenartig. Der dritte Satz ist nach jeder Richtung hin interessant und leidenschaftlich, wie es später nur die Beethovensche Musik ist. Die sechste

Sonate H-moll ist im zweiten Satz ganz ungewöhnlicher Art.

Nachahmungen der französischen Schule und besonders Rameaus sind die sehr graziösen La Complaisante und Les Langueurs tendres. Die Rondos und Phantasien haben in den Improvisationen eine Form, die von der unsrigen abweicht. Die erste Phantasie ist interessant in der Harmonie mit dem verminderten Septimenakkord. Die zweite Phantasie C-dur überrascht durch die Plötzlichkeit der Uebergänge, wie sie später bei Haydn auftritt. Nach den Tonleitern z. B. plötzlich Terzen. Das Ddur-Rondo atmet schon Beethovenschen Geist sowohl in der Form als in der Laune der Phantasie. Das B-dur-Rondo ist humoristisch, das A-dur- Rondo lieblich, graziös und elegant. Da sind schon mannigfaltige Stimmungen, selbst dramatische und leidenschaftliche, in ganz neuer, noch nie dagewesener Weise. Die Es-dur-, A-dur-, und C-dur-Phantasie sind alle anziehend, doch die letzte zeigt wieder plötzliche Stimmungen, die bis ans Burleske grenzen.

Wenn ich lange bei Philipp Emanuel Bach verweilte, so geschah es in der Absicht, daß Sie ihn gründlich kennen lernen, denn er hat eine ungeheure Wirkung auf die ganze folgende Musik ausgeübt. Ich rate Ihnen, wenn Sie die heutige Musik verstehen wollen: lernen und lesen Sie ihn! Seine Anleitung „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“, mit Exempeln und 18 Probestücken in 6 Sonaten, ist ein sehr nützliches und interessantes Werk.

Friedemann Bach — Benda.

(Dieser Vortrag fiel gerade auf den 16. November, den Geburtstag Rubinsteins. Vor dem Beginn der Lektion wurde ihm eine Adresse der Schüler überreicht mit 300 Rubel, als erster kleiner Beitrag zur Gründung des neuen Konservatoriums, das Rubinstein so sehnlichst wünschte. Tief gerührt dankte Rubinstein und ging dann zur Tagesordnung über.)

Eigentlich sollten wir direkt auf Beethoven übergehen, da er als unmittelbarer Nachfolger Philipp Emanuel Bachs betrachtet werden muß. Die Geschichte der Musik sagt aber, daß wir zu ihm durch Haydn und Mozart kommen müssen, von denen er eigentlich nur die äußern Formen lernte. Zur wahren Kenntnis und Schätzung einer großen und hervorragenden Kraft muß man die Thätigkeit ihrer Vorgänger und Zeitgenossen kennen lernen, dann erst kann man sich eine richtige Ansicht schaffen. Manches scheint dann nicht so groß und manches nicht so klein.

Vor Haydn sind noch einige Musiker zu erwähnen. Johann Sebastian Bach findet in seiner unerreichten Höhe nahestehende Schöpfer nur in seinen Söhnen und Neffen. Nächst Philipp Emanuel Bach setzte sein Vater große Hoffnungen auf den ältesten Sohn Friedemann, die sich indessen wenig erfüllten, da er ein fahrendes Leben führte und wenig für die Musik leistete. Sein Capriccio D-dur ist ein sonderbares Ding in früheren polyphonen Formen und mit neuen Tendenzen. In der Sonate C-moll und in dem Rondo C-moll seines Bruders Johann Christoph, der die Gedanken und

Gefühle seines Vaters gar nicht anerkennen wollte, als auch in der Phantasie und Fuge seines Vetters Johann Ernst verschwindet immer mehr der Stil des alten Bach, der einsam bei Seite stehen bleibt, während eine neue Einwirkung in den Werken seiner Kinder und Neffen sich fühlbar macht.

Graun, der von 1701—59 lebte, ist ein vorzüglicher Vokalkomponist, das macht sich selbst in seiner Gigue B-dur bemerkbar. Sein Oratorium „Der Tod Jesu“ wird mit Recht noch heute geschätzt und alljährlich in Deutschland am Charfreitag aufgeführt. Ueber die Sonate F-moll von Wagenseil 1688—1779 kann ich nur sagen: der Zopf der hängt ihr hinten! während man bei Eberlein 1716—83 doch fühlt, daß er etwas gelernt hat; sein Präludium und Fuge A-dur beginnt und endet mit effektvollen Septimenakkordern. Wenn ich noch die Sonaten von Benda 1722—95 und Rolle 1718—95 Ihnen vorspiele, so geschieht es nur in der Absicht, Sie mit der engern Umgebung Haydns bekannt zu machen.

Wir kommen der allmählich sich großartig entwickelnden Instrumentalmusik in Deutschland immer näher, und gerade in Deutschland, wo eine Oper nur in vereinzelten Orten existierte. Die Opernbühnen waren fast alle italienische, von denen das „Hamburgische Singspiel“ die einzige Ausnahme bildete. Damals, als die Oper schon den großen Massen zugänglich sein sollte, war sie in Deutschland erst im Keim vorhanden. Die Opernmusik beginnt in Deutschland erst mit Mozart, der übrigens auch mehr im italienischen Stil schrieb und im echt deutschen Geiste eigentlich nur die „Ent-

führung“ und die „Zauberflöte“ komponierte. Dieser langsam sich entfaltenden Oper in Deutschland verdanken wir die grandiose Vervollkommung der Instrumentalmusik, die uns viele Kunstwerke ohne gleichen schenkte.

Haydn — Mozart.

Bevor wir zu Haydn übergehen, um uns genauer mit ihm bekannt zu machen, müssen wir uns in der Zeit und in dem Lande umsehen, in dem er lebte. Wien und Berlin hatten damals in politischer wie sozialer Stellung eine große kulturelle Bedeutung. Im 18. Jahrhundert war diese Bedeutung schon etwas geschwächt und Dresden wurde das Centrum großer Musiker für einige Zeit, bis die Wogen des künstlerischen Lebens wieder mehr in Wien und überhaupt in Oesterreich rauschten. Da traten Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Gluck auf die Bildfläche. Dann machte wieder der Norden, Sachsen und Berlin, Oesterreich den Rang streitig durch Mendelssohn und Schumann. Der Einfluß des Orts und der Zeit, unter welchen ein musikalisches Genie sich entwickelte, ist gar nicht hoch genug anzuschlagen. Die Kompositionen sind stets ein Ausdruck des Volkscharakters, der politischen Ereignisse und des gesellschaftlichen Lebens.

Das Wiener Publikum zeichnete sich stets durch Naivetät, Einfachheit und Heiterkeit aus. Die Re-

gierung sorgte für das Volk, das sich seinerseits nur um seine Ernährung und sein Vergnügen kümmerte und sonst sich weiter um nichts plagte. Wenn diese Behauptung vielleicht ein Paradoxon ist, so wird sie doch durch Haydns Persönlichkeit unterstützt, deren charakteristische Züge immer Einfachheit, Naivetät und Heiterkeit bleiben. Hören Sie die Sonate A-dur und Sie fühlen es deutlich: dieser Mensch hat nie gelitten. In der Sonate D-dur ist der leibhaftige Großvater zu hören, der die Kinder an sich lockt, sie neckt und ihnen Konfekt giebt. Aber dieser muntere, schlaue Herr hat auch Verstand, wie die liebliche und muntere Sonate B-dur und die ernstere C-dur zeigen. Ohne die Haydnsche Einfachheit und Ursprünglichkeit hätte die Musik dieser ganzen Art von Kompositionen entbehrt.

Ebenso gehts mit der Variation. Sie ist eine alte Form, die aber jetzt den Höhepunkt der Vollendung erreichte. Anfangs spazierte man nur über die Tasten, aber bei Haydn zeigen sich schon Passagen, die, obschon sie nur den Ansatz zu Variationen geben, doch nicht für die Finger allein berechnet, sondern mit wirklichem Spiel und Thema versehen sind. Den Theoretikern muß bemerkt werden, daß dieser Satz in gleichem Tone endet. Die Variation ist noch monoton, aber die Form hat schon viel Reiz. Achten Sie auf die Variationen in Es-dur mit dem Schluß jeden Satzes in der Tonika — mit der zweimaligen Wiederholung — und doch wie anmutend! Das Capriccio G-dur beweist, wie wenig kapriziös doch die Menschen früher waren! Die schönsten und berühmtesten Variationen sind die in F-moll, schön nicht allein durch ihre Naivetät, sondern auch durch den

wirklich musikalischen Genuß, den sie gewähren. Man kann das Motiv wie eine ganze Dichtung spielen, sie ist immer variiert, da die Variationen sich durch vier Sätze, zwei in Dur und zwei in Moll, ziehen! Und dabei stets eine liebliche, heitere Phantasie. Man muß alle Kompositionen Haydns kennen, um seine Eleganz, Grazie und Einfachheit zu verstehen, ohne welche kein Mozart entstanden wäre.

Ich spielte Ihnen alles von Haydn mit dem linken Pedal, weil meiner Meinung nach unser heutiges Klavier eine zu helle Klangfarbe für den Geist jener Zeit hat und wir daher die starken Töne für jene Kompositionen mildern müssen.

Ich beginne Mozart mit der Sonate A-dur, die mit Marcia alla turca endet. Sie ist eine der originellsten und abgespieltesten. Hier verrät sich schon der Opernkomponist, bei dem alles singt, Melodien — nicht leidende, tragische — aber singende Motive ohne Ende durchziehen die ganze Sonate. Ebenso ists mit der Sonate F-dur. Da sind drei Motive und jedes singt, jedes bildet eine besondere Arie. Mozart ist überall ein Poet, aber ein lyrischer Poet, der nicht um die Menschheit leidet. Ich wiederhole das immer wieder, weil bald die Epoche des Leidens in die Musik tritt. Die Sonate C-dur ist geradezu entzückend durch ihren Gesang. Sonderbar, daß man meistens Kindern Mozart zu spielen giebt! den großen, erwachsenen Kindern sollte man ihn geben. —

Mozart — Beethoven.

Der Charakter der Zeit, in welcher Mozart lebte, war Geziertheit, Raffinement, Gesuchtheit der Manieren und Kostüme. Die gepuderte Perücke mit dem Zöpfchen, die Männer in Strümpfen und Schuhen, mit Spitzenjabots und Spitzenmanschetten; die Damen mit turmartigem Kopfputz, mit Paniers, die sie am Sitzen und an der Bewegung hinderten, mit Verbeugungen, die höflich und geziert, mit Tänzen, die nur langsam in Knixen oder Sprüngen ausgeführt werden konnten. Wie komisch das alles auch klingt, so finden wir doch den ganzen Charakter des damaligen Lebens und Umgangs in der Musik wieder.

Die Sonate Fantaisie C-moll, die größte und bedeutendste der Mozartschen Klavierschöpfungen, entwickelt nicht nur mehr phantastische Gestaltungskraft, sondern sie bringt auch schon eine gewisse Stimmung, wie sie vorher nirgend sich merken ließ. Einen ebenso großen Fortschritt macht die Variation bei Mozart, die erst jetzt die große Rolle zu spielen beginnt, die ihr als der ersten eigentlich musikalischen Form gebührt. Die ersten Variationen über ein französisches Thema „Lison dormait“ ist ganz im Geist jener Zeit, die zweite, „Unser dummer Pöbel meint,“ ist schon weit interessanter und Tschaikowski fand diese Variationen geeignet zum Orchestrieren, was er in seiner „Mozartiana“ gethan.

Die kleinen Sachen Mozarts sind sehr bedeutend, Rondo D-dur und A-moll und Gondola sind mit ungewöhnlicher Grazie ausgestattet, während Rondo F-dur, Phantasie C-moll und D-moll und das Adagio H-moll

in musikalischer Hinsicht die vollste Aufmerksamkeit verdienen. Die Gigue G-dur müßte viel mehr gespielt werden und überhaupt dürfte keine der kleinen Mozartschen Kompositionen ignoriert werden. Wie großartig ist z. B. auch das Menuett D-dur in harmonischer Beziehung! —

So haben wir nun die Geläufigkeit und den Humor von Scarlotti, Rameau, Couperin, den Ernst und die Größe Bachs und Händels, die Grazie, Eleganz, sowie die Energie und Herzlichkeit Haydns und Mozarts kennen gelernt, aber die Seele haben wir in der Musik noch nicht gefunden.

Der einzige Mensch, der die Musik mit Seele, mit Träumerei und dramatischem Leben erfüllte, war Beethoven (1770—1827). Was bisher selbst herzlich war, war aber nicht seelisch. Man behauptet oft, daß Beethoven seine ersten Sonaten unter dem Einfluß Mozarts und Haydns geschrieben habe. Ich bestreite vollkommen diese Meinung. Die Form, die Manieren und Ausdrucksweise vererbten sich allerdings, aber nicht als Nachahmung von Haydn und Mozart, sondern als Ausdruck der Zeit. Wenn Daten und Ziffern ein Jahrhundert bezeichnen, so läßt der große Wurf geistiger Werke sich doch nicht fest an einen Zeitraum binden.

Die ersten drei Haydn gewidmeten Sonaten Beethovens, die im 18. Jahrhundert komponiert sind, gehören vollständig dem 19. Jahrhundert an. Jetzt werde ich nicht mehr nötig haben, das linke Pedal zu drücken, um wie für die Haydnschen Werke den Ton zu dämpfen, denn unser Instrument wird

trotz all seiner Kraft sich oft noch als unzulänglich erweisen.

Alle altbekannten Noten und Töne erfüllten sich von nun an mit ganz neuem Gefühl, mit neuem Geiste! Da ist auch kein einziger Laut, der dem gleicht, was wir bei Haydn und Mozart gehört haben. Hören wir Beethovens Sonate F-moll! Statt der früheren Eleganz, Grazie und Lieblichkeit ist hier das Dramatische, die Leidenschaft eingetreten. Da sehen wir das finstere, schmerzdurchfurchte Antlitz, das selten von einem leichtfertigen oder heiteren Lächeln erhellt wird. Das Adagio steht in seiner weicheren und süßeren Art jener Zeit näher, hat aber auch einen neuen Geist. Und ist in dem letzten Satz auch nur ein Iota desjenigen, was an das 18. Jahrhundert oder gar an Haydn und Mozart ererinnern könnte? Und doch hat Beethoven diese Sonate höchst wahrscheinlich in seinem 20. Lebensjahre, also etwa um das Jahr 1790 geschrieben. Der letzte Satz ist überraschend und höchst ungewöhnlich. Da haben wir zu spielen, zu fühlen, zu denken und genugsam zu raten.

Beethoven.

Wenn wir die ersten sieben Sonaten Beethovens hören, so fühlen wir schon den neuen Einfluß, die völlig veränderte Musik, die gänzlich neue und interessante

Entwickelung des Mechanismus und den bisher ungekannten Wohlklang des Klaviers.

In der Sonate A-dur op. 2 erinnert das Menuett an den Geist Haydns, der Menuetts gleichen Genres selbst in Symphonien schrieb. Dagegen sind Allegro, Largo und Finale ganz neu, sowohl im Inhalt wie in der Entfaltung der Technik. Das Adagio zeigt schon eine ganze Welt mit neuen Schöpfungen an Kraft und Klang. Dergleichen haben wir noch nie gehört. Das Menuett nennt er Scherzo, und bemerken Sie den Unterschied. Vorher hatte die Sonate 2 bis 3 Sätze, und hier hat sie 4 Sätze und statt des Menuett das Scherzo. — Die Sonate C-dur op. 2 kann durch Mannigfaltigkeit des Anschlags ungewöhnlich effektvoll werden. Das erste Allegro schließt mit Bravour, das Adagio ist voll Gedankentiefe und Wärme. Das Scherzo verursacht eine natürliche Freude und wie viel allein ist schon die Coda wert! Das Allegro assai endlich bildet ein glänzendes und effektvolles Finale. — In der Sonate Es-dur op. 7 sind die Bässe des Largo meiner Meinung nach allein soviel wert, wie eine ganze Sonate. Das Scherzo und Allegro sind prächtig, und das Trio ist voll dramatischen Lebens. Im Rondo tritt uns unverkennbar ein symphonischer Stil entgegen. — Weniger tief und dramatisch ist die Sonate C-moll op. 10, die sich mit dem Finale der vorigen Sonate nicht messen kann. — Sonate F-dur 2 op. 10 kennzeichnet die logische und proportionierte Form Beethovens, bei der die Wiederholung eine natürliche Konsequenz scheint. Das Trio ist an vielen Stellen geradezu eine erstaunlich wunderbare Tondichtung.

Die Sonaten verlangen und verdienen alle eine eingehende Besprechung, um aber mit der Zeit zu rechnen, will ich nur das Wesentlichste hervorheben und muß von künstlerischem Standpunkt aus besonders auf die notwendige Kenntnis der Exposition und auf die Wiederholungen aufmerksam machen. Die Wiederholung ist durchaus nicht nur dem Belieben des Spielers unterworfen; sie wurde bei Schubert zur Gewohnheit in der gedrängten Form des Stils. Der erste Satz enthält stets die Exposition mit dem subjektiven Gehalt an Gedanken und Empfindung, der sich erst im weiteren Verlauf des Stücks entwickelt. Damit aber der ursprüngliche Gedanke im Ohr des Hörres sich einwurzele, ist die Wiederholung notwendig.

Bei der Sonate op. 10 Nr. 7 mache ich Sie auf den musikalischen Gehalt des Adagio aufmerksam. Es lebt hierin gleichsam die Stimmung eines Trauermarsches, es entrollt sich eine ganze Tragödie; das Menuett ist lieblich, das Trio kapriziös und der Schluß des Rondo in herrlichen Akkorden. Die Sonate C-moll op. 13 ist die Pathétique, die meinen Begriffen nach diesen Namen nicht mit Recht trägt. Nur das Adagio dürfte diesen Titel rechtfertigen, die andern Sätze aber entwickeln so viel Bewegung, so viel dramatisches Leben, daß man die Sonate weit richtiger Dramatique nennen könnte. Aber was ist das für eine entzückende Komposition! Ich muß hier wiederum auf mein Paradoxon zurückkommen: solange das politische Leben derartig gestaltet war, daß die Regierung für alle Bedürfnisse des Volks sorgte, war die Musik die Stätte, wo Einfachheit, Heiterkeit und Naivetät ihre Schwingen entfalteten.

Als nach der Revolution der Mensch selbst für sich zu sorgen hatte, wurde die Musik dramatisch. Beethoven wurde der Interpret des Seelenschmerzes und zwar nicht nur seines eigenen, sondern auch desjenigen seines Volks. Jeder empfängt das Kolorit von seiner Zeit. Ist die Politik ohne jeden ausgesprochenen Charakter und farblos, so ists auch die Musik, wie jetzt in der Gegenwart.

Beethovens Sonaten.

(Fortsetzung.)

Die 9. Sonate E-dur op. 14 hat ein ernstes Scherzo und ein unausführbares Crescendo im Trio, denn wie sollte man auf einer solch hohen Note ein Crescendo machen? — Eine heitere Klarheit und Schönheit durchzieht den ersten Satz der 10. Sonate G-dur op. 14, das Andante nennt Beethoven Variationen, weil sie alle in gleichem Stil sind. Welch ein Humor in diesem Scherzo! Da sieht mans deutlich, daß des Komponisten Augenmerk darauf gerichtet war, Harmonie in der ganzen Tondichtung und nicht nur in einem einzigen Satz zu erzielen. So beginnt die Sonate in ruhigem Tone; das Andante ist noch ruhiger, aber damit keine Monotonie, sondern eine Einheit in dem Stück sei, ist das Scherzo im belebtesten Tempo. Dasselbe läßt sich in vielen Werken Beethovens verfolgen. — Der erste Teil der 11. Sonate B-dur op. 22 ist ein böses Ding;

das Andante besitzt keine besondere Tiefe und hat mehr melodiöse Schönheit als Geist. Dagegen ist der letzte Satz bezaubernd. Dieses Motiv ist ein Schatz von Frische und Pracht. Es ist nicht zu glauben, daß es vor fast hundert Jahren geschrieben wurde. Keine Oper kommt diesem Satze gleich.

In der 12. Sonate A-dur op. 26 begegnen wir zum ersten mal den Variationen von so hervorragend musikalischer Art, wie Beethoven sie in seinen Kompositionen bis auf den Gipfel vollendeter Schönheit und Harmonie bringt. Die Sonaten Quasi una fantasia Cis-moll und Es-dur op. 27 haben von jeher das Interesse des musikalischen Publikums erregt. Ich wundere mich aber, warum die Cis-moll „Mondscheinsonate“ genannt wird. Es ist doch eigentlich umgekehrt. Clair de lune läßt lyrische Träumerei voraussetzen, aber nichts dramatisches. Das Mondlicht stimmt gewöhnlich in Moll und in der Sonate ist das Dur vorherrschend. Wenn der erste Satz auch in dieser Stimmung komponiert ist, so ist es noch nicht hinreichend, die ganze Sonate danach zu benennen. Aber zum Glück hat nicht Beethoven sie so genannt, sondern andere thaten es. Die Sonate hat vom Anfang bis zum Schluß einen düstern Charakter.

Die Sonate D-dur op. 28 atmet Heiterkeit und Scherz. Die Sonate G-dur op. 31 ist die schwächste aller Beethovenschen Sonaten. Ihren Motiven fehlt der Flug der Phantasie, sie sind rein menschlich und nicht göttlich, wie man's beim Meister gewohnt ist. Dies Adagio nenne ich ein Ballett-Adagio. Der Stil war dazumal in der Mode, und ich glaube, deshalb

schrieb Beethoven es auch so. Und nun dagegen die Sonate D-moll op. 31 Nr. 17! Es ist unbegreiflich, wie Beethoven die beiden neben einander stellen konnte. Hier ließe sich die Bezeichnung „Mondscheinsonate" eher anwenden.

Die 18. Sonate Es-dur op. 31 ist sehr munter, mit ungewöhnlich viel frischem Humor im ersten Satz. Scherzo und Menuett sind ebenfalls geistreich und interessant. Das Trio aus dem Menuett wählte Saint-Saens als Thema zu seinen Variationen.

Opus 49 besteht aus äußerst leichten, wenn auch anziehenden und melodischen Sonaten, die Beethoven „für Dilettanten" schrieb, auf den besonderen Wunsch seines Verlegers, der ihm oft genug den Vorwurf machte, daß er zu schwere Kompositionen für Dilettanten schreibe. „Zwei leichte Sonaten," wie sie heißen, G-moll und G-dur, sind sehr kurz und enthalten jede nur zwei Sätze, die erste ein Andante nnd Rondo nnd die zweite ein Allegro und Tempo di Menuetto.

Die Sonate Nr. 21 C-dur op. 53 ist eine ganze Schlacht. Die Sonaten Nr. 22 F-dur op. 54, Nr. 23 F-moll op. 57 Appassionata sind alle durchflutet von Schönheit und Leidenschaft, von tiefen und mächtigen Gedanken und Empfindungen.

* * *

Man teilt das Leben Beethovens gewöhnlich in drei Perioden. Ich kann nur zwei in seiner Thätigkeit unterscheiden, nämlich: die Periode der Jugend-

und Gesundheit und die des Alters und der Krankheit. Die Sonate Fis-dur op. 78 Nr. 24 gehört der Glanzperiode seiner Schöpfungskraft an. Im letzten Satz macht sich ein wunderbarer Lakonismus bemerkbar und ein prächtiger Humor. Mit Recht sagte Liszt von diesem Satze: „diese Knappheit ist sehr reich!“ Die Sonate G-dur op. 79 alla Tedesca hat ihren Namen von dem Charakter des langsamen deutschen Walzers à trois temps. Auf das reizende Andante folgt das Vivace, das auch einen gewissen Lakonismus enthält. Außerdem findet sich in dieser Sonate ein Motiv, das an die russische Volksmelodie „Wanka und Tanka“ erinnert.

Der erste Satz der Sonate Es-dur op. 81, das „Lebewohl,“ entrollt ein volles, poetisches Bild. Wenn Sie genau hinhören, so finden Sie in dieser Musik nicht nur das Gefühl, sondern auch die Blicke, die Küsse und die Abschiedsworte an ein geliebtes Wesen. Ich habe mich in diese Musik derartig eingelebt, daß ich bei jedem Takt die Worte niederschreiben könnte, die den Abschied, die Bewegungen, die Blicke und Umarmungen zum Ausdruck bringen sollen. So klar und ausdrucksvoll scheint mir alles hierin. Doch — vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt, und man muß sich hüten, diesen Schritt zu thun. — Der folgende Satz der Sonate „die Abwesenheit“ ist mit dem dritten „das Wiedersehen“ verbunden, dann geht das langsame Tempo mit einem mal zum Vivacissimo über. Das „Wiedersehen“ ist eine bewundernswürdige Komposition. Es giebt kein Motiv, das seelisch vertiefter wäre und so deutlich die Empfindung aus-

drückte: „wie freue ich mich, dich wiederzusehen!" — „was hast du erlebt?" und „wie gut du aussiehst!" Und als alles nun beendet — der leidenschaftliche Ausruf: „Komm, laß noch einmal dich anblicken." Es ist alles so ganz natürlich, wie es im Leben zugeht.

In Bezug auf die Sonate E-moll op. 90 verweise ich Sie auf die Lektüre des Buches von Louis Ehlert. Bedenken Sie nur: Es bedurfte eines ganzen Buches, um das auszudrücken, was eine einzige Sonate von Beethoven enthält.

Die Sonate A-dur op. 101 besitzt nicht mehr die gewöhnliche Sonatenform, sondern diejenige einer Phantasie; ihr Finale sprüht Humor, Uebermut und Lustigkeit. Die folgende Sonate B-dur op. 106, die Beethoven „Große Sonate für das Hammerklavier" nannte, beweist, daß bis zu dieser Zeit das Klavier nicht immer mit Hämmerchen versehen war. Diese Sonate ist ein großes, gigantisches Werk; mit Recht bezeichnet man sie als die neunte Symphonie für das Klavier. Schon das Adagio allein ist eine Götterschöpfung, und die Sprache ist zu arm, um ihre Schönheit zum Ausdruck bringen zu können. Im Largo tritt uns eine so schwere Arbeit entgegen, wie sie Bach in seinen Fugen noch gar nicht ahnte. Da geht das Motiv kreuz und quer, und die Wendungen von links nach rechts sind wunderbar. Es macht den Eindruck, als wollte das Motiv sich verengen und vermindern, es klingt sonderbar und man kann eigentlich nicht sagen, daß es schön ist, jedenfalls aber ist es eine große, gewaltige Arbeit. In dieser Sonate ist Schönheit allüberall, wo man auch hingreift. Für die vom Sturm

dieser Sonate aufgewühlten Gemüter muß man zur Beruhigung die Sonate Es-dur op. 109 spielen.

Beethovens Sonaten und Variationen.

Indem ich zum Opus 110 übergehe, muß ich folgendes vorausschicken: Es ist Ihnen allen bekannt, daß Beethoven später anfing taub zu werden, und zwar in der Mitte seiner Thätigkeit. Er wurde im Alter gänzlich taub und die Werke nach dem Opus 110 wurden schon unter diesem Leiden geschaffen. Er war unglücklich, aber wir müssen dem Schicksal danken, daß er taub wurde. Ich bin überzeugt, daß er solche Werke nie unter andern Umständen hätte schreiben können. Gerade dank der Taubheit stellte sich bei ihm jene Zentralisation ein, die ihm dazu verhalf, Sachen niederzuschreiben, deren Höhe niemand vor ihm und nach ihm erreichte. Da brachte er alles zum Ausdruck: sein Unglück, seine melancholische Stimmung und seine Leiden. Und mit welcher Kraft drückte er diese menschlichen Schmerzen in Tönen aus! Es giebt keine Oper, keine Arie, die solche Leiden in auch nur ähnlicher Weise ausdrücken könnte!

Die Sonate As-dur Nr. 31 ist eine feurige, erstaunliche Schöpfung. Achten Sie nur auf die Technik dieses gandiosen Werks! An einer Stelle ist 28 mal dieselbe Note niedergeschrieben, um den Ton zu verlängern. Das, was wir Charlatane durch erbettelte

Mittel, durch das Pedal und durch die leichte Berührung der Tasten erreichen, erriet Beethoven schon damals und verlangte solch einen Effekt vom Klavier schon vor 70 Jahren. Das Adagio dieser Sonate ist ganz im Charakter einer Arie geschrieben. Erst eine Melodie dann — Orchester, — das Recitativ endet, das Orchester beginnt die Begleitung des Gesanges und dann, in der Mitte plötzlich — eine Fuge, diese gelehrte, trockene Form, als ob Beethoven zeigen wollte, daß auch die Fuge ihm zugänglich war. Nur durch seine sonderbare Bitterkeit kann man sichs erklären, daß nach der göttlichen Melodie, der trockene Menschenverstand eintritt.

In der letzten Sonate Nr. 32 C-moll ist keine Gelehrsamkeit, aber alles ist Seele, es ist thatsächlich ein Flug in die Wolken.

Wenn man alle Sonaten kennt, begreift man erst, wie viel Beethoven in die Musik hineingebracht hat. Außer Bach hat nur Beethoven allein den Seelenton in die Musik gelegt. Früher war wohl Herzlichkeit, aber die Ethik kam erst durch Beethoven zu ihrem Recht. Ich stelle die instrumentale über die vokale Musik, und diese Höhe und Größe haben Bach und Beethoven für die Instrumentalmusik geschaffen. Versuchen Sie diese Töne durch Worte auszudrücken! Sie sprechen viel beredter als Worte, um so mehr, als man im tiefsten Schmerz keine Romanze singen kann.

Jetzt müssen wir einen weiten Sprung nach unten machen. Beethoven war groß in den Sonaten, aber nicht in den andern Sachen! Noch ein Feld seines erhabenen Schaffens ist die Variation. Wenn wir aber mit Beethovens Jugend beginnen, so ist z. B. Andante

F-moll aus seinem 30. Lebensjahre ein schönes Stück, doch hätte es auch jeder andere komponieren können. Die Phantasie G-dur, Polonaise C-moll, der russischen Kaiserin Elisabeth gewidmet, die Bagatelles, von denen die erste aus dem 9. Lebensjahre Beethovens stammt, sind alle für den Verleger und fürs Publikum bestimmt, denn das damalige Publikum konnte seine Sonaten noch nicht verstehen. Einige dieser Bagatelles sind ganz kurze Skizzen nur. Es ist sonderbar, daß nach der Opuszahl 111 diese Bagatelles später geschrieben sein müssen und doch kein einziger Ton in ihnen an die Sonaten erinnert.

Die Variationen sind alle interessant, von der ersten bis zur letzten. Sie haben alle einen originellen Charakter. Die Variationen op. 34 F-dur sind bemerkenswert, weil jede einzelne in einem andern Ton geschrieben ist. Die Variationen op. 35 Es-dur, deren Thema einen Teil der Symphonie Eroica bildet, vaiiert in den Baßthemen, während das eigentliche Thema unverändert bleibt. Wie muß er dieses Thema geliebt haben, wenn er es vor der Symphonie schon in den Variationen und „Kontratänzen" anwendete! Die Variationen über den Marsch aus den „Ruinen von Athen" sind im muntern, scherzenden Stil komponiert.

Beethoven — Schubert.

Indem wir zu den muntern, humoristischen Variationen über den Marsch aus den „Ruinen von Athen“ übergehen, muß ich bemerken, daß die Variation die allererste Form, welche aber immer noch in der Entwickelung begriffen ist. Beethoven komponierte die Variation im Sinne prächtiger Harmonie, aber nicht im Sinne technischer Bravour. Diese Form erreicht den Gipfel der Vollendung in den Sonaten op. 109 und op. 111. Das Ballett „Waldmädchen“ ist kein besonders tiefes, aber ein liebliches Musikstück, das ein russisches Thema in der Art der „Kamarinskaja“ zum Motiv hat. Mehr gespielt werden die 32 Variationen C-moll, die von Schönheit strotzend, wunderbare Wirkungen hervorrufen, sowie die Variationen über ein Walzer-Thema von Diabelli, eine Titanenschöpfung, die nicht ihres gleichen hat. Ich kann nur jedem Komponisten raten, dieses Werk gründlich zu studieren. Was die „Neunte“ unter den Symphonien und die Sonate op. 106 unter den Sonaten, das sind diese Variationen unter allen andern.

Nach Beethoven erlebte die Variation einen Rückgang, bis sie zu der Stufe rein technischer Geläufigkeit bei Hertz, Kalkbrenner und andern Virtuosenkomponisten gelangte. Der musikalische Gehalt der Variation stand auf sehr niedrigem Niveau, und dauerte so lange, bis Mendelssohn und Schumann — in den Etudes symphoniques, die den Variationen über ein Thema von Diabelli nicht viel nachstehen — ihn wieder erfaßten und hochhoben.

Ich hoffe genug über Beethoven gesprochen zu haben, damit jeder Interpret dieses göttergleichen Tondichters sich bemühe, einen Einblick in die feste organische Gliederung der Welt zu geben, wo „Kräfte auf- und niedersteigen und sich die goldnen Eimer reichen."

Der erste in seiner Art hervorragende Komponist, der uns jetzt entgegentritt, ist Schubert, 1791—1828. Obschon er mit Beethoven zn gleicher Zeit und an gleichem Ort lebte, hatte er gar keine Beziehungen zu ihm. Beethoven bewegte sich in der höhern, Schubert dagegen in der mittlern und niedern Gesellschaft. Er liebte es, in den Cafés, auf dem Prater und unter den ungarischen Zigeunern zu leben. Er gab uns in seiner Musik die Lyrik der höchsten Stufe. Beethoven hob uns in die Wolken, aber wir erblickten den Himmel nicht. Schubert führte uns auf die Erde herab und zeigte uns zugleich, daß man auch auf der Erde gut leben kann. Seine Form ist nicht immer elegant, seine Modulationen aber sind stets interessant, und das Dramatische seiner Motive ist entzückend. Er ist der Gott der Melodie des 19. Jahrhunderts, wie Mozart ihr Gott des 18. Jahrhunderts war. Beide starben sie jung. Schubert schrieb so viel, daß es einfach in Erstaunen setzt, wie er nur rein mechanisch so viel schreiben konnte: neun Symphonien, Sonaten ohn' Ende, 800 Vokalstücke und noch viele andere Sachen. Schubert ist der Schöpfer des Liedes; er ist das für das Lied, was Beethoven für die Symphonie und Bach für die Fuge sind. Es ist geradezu beneidenswert, sich an seinem Melodienreichtum ergötzen zu können.

Die Schubertsche Sonate B-dur ist ihrem Charakter nach lyrisch, die Sonate A-dur ist idyllisch; aber der instrumentalen Ausführung derselben schadet die Länge, die Schumann mit Recht „die himmlische Länge" nennt. Diese Sonate ist schön, göttlich schön und göttlich lang. Der letzte Satz der D-dur Sonate ist besonders reich an melodiöser Schönheit, das ganze Werk ist ein glänzendes und hervorragendes. Im letzten Satz entzückt wiederum eine wonnige Melodie!

Schubert.

Die Schubertsche C-moll-Sonate hat einen dramatischen Charakter. Was kann schöner sein, als das zweite Motiv des ersten Teils? Das ist ein ganzes Lied, eine ganze Ballade in einigen Takten. Auch das Andante ist eine prächtige poetische Leistung, die noch durch ihre eigenartige Modulation besonders hervorragt. Schubert liebte es, von Dur nach Moll und dann wieder nach Dur überzugehen; ferner verlegte er mit Vorliebe das Motiv in die zweite Stimme und die Grundharmonie nach oben, so daß die Noten über dem Motiv stehen. In seinen Modulationen spielt auch die Enharmonie eine große Rolle, so daß oft in wenigen Takten eine Menge verschiedenartiger Tonarten zusammengestellt sind, wie z. B. A-dur, A-moll, F-moll, D-dur, D-moll, A-dur, As-dur. — Das Scherzo der Sonate ist ein herrliches Ding, wo alles singt. Bei Schubert singt überhaupt alles, und das Allegro ist sehr, sehr bemerkenswert mit seinen mannigfaltigen Tonarten.

Er liebte es eben, auch mit demselben Motiv in eine andere Tonart überzugehen. Was thun? Es ist nun einmal seine Manier. Sehr originell ist die Sonate A-dur, besonders die Auflösung am Ende des ersten Satzes „Cavatina" — das ungarisch-zigeunerische „Lied" — alles zusammen ein Schatz von Phantasie, Schönheit, Melodie und sonderbaren Modulationen. Man hört deutlich das Cymbal, das Instrument, auf welchem die Zigeuner so merkwürdig schön phantasieren. Auch hier dominiert eine Stimme über dem Motiv und wechselt mit der Harmonie ab.

Das Scherzo dieser Sonate ist die lieblichste, anmutigste und heiterste Komposition und ihr letzter Satz eine Schöpfung mit allen Vorzügen und Unzulänglichkeiten ihres Schöpfers ausgestattet. Zwei Motive gefielen ihm so gut, daß sie schier kein Ende nehmen, und in einer andern Sonate wendet er wieder dasselbe Motiv im Rondo an. Im Andantino ist die D-dur-Modulation wieder über der Melodie.

Nächst den Sonaten verdienen die Fantaisies von Schubert die vollste Würdigung. Man kann Schubert nicht nach den Opuszahlen spielen, weil er sehr spät verlegt wurde und manche seiner spätesten Werke viel frühere Nummern tragen. Das ist so recht am „Erlkönig" zu sehen, der mit Opus 1 bezeichnet ist, während es doch undenkbar ist, daß dies seine erste Vokalkomposition gewesen sein sollte.

Die Phantasien D-dur, G-dur und besonders die in C-dur sind voll ungewöhnlicher Kraft und herrlicher Begeisterung. Die Moments musicals kann ich nur Perlen nennen, die sich fein und poetisch aneinander reihen.

Schuberts Impromptus.

In einem theoretischen Musikwerk las ich einst, „daß die Schubertschen Sonaten von Liszt herausgegeben seien, verleihe ihnen erst den wahren Wert.“ Ich kann darauf nur erwidern: sonderbar!

Gehen wir zu Schuberts Impromptus über. Man kann diese kleinen Werke nicht genug bewundern, besonders wenn man bedenkt, daß Schubert sie in den 20er Jahren schrieb, als gerade eine Plattheit in der Musik sich bemerkbar machte, als die Kapellmeister- und die Virtuosen-Musik auftauchte, und als es eigentlich nur zwei hervorragende Persönlichkeiten gab: Weber und Hummel. Alles andere war entsetzlich. Und in der Zeit, in welcher Variationen vorherrschten, in welcher es außer einem Rennen und Springen auf dem Klavier nichts gab, trat ein Mensch wie Schubert auf und schrieb solche wunderbaren Salonstücke!

Im C-moll-Impromptu wechselt Moll und Dur, wie es häufig bei Schubert vorkommt. Das in Es-dur ist von Großen und Kindern schon zu abgespielt, das Es-dur-Impromptu enthält eine Melodie, die singt und singt und singt ad infinitum. Das As-dur-Impromptu ist meiner Meinung nach etwas monoton, aber die Akkorde, welche die erste Phrase und die Mitte schließen, sind der Beachtung wert. Ganz vorzüglich ist das fünfte Impromptu in F-moll, mit dramatischer Färbung und mit einer Melodie, wie sie nur Schubert schreiben konnte. Durch eine ganz eigentümliche Feinheit und Grazie zeichnet sich das 6. Impromptu As-dur aus, und man fragt sich unwillkürlich: was kann da noch graziöser sein? Das 7. in B-dur ist mit Variationen,

wenn dieselben auch nicht den Beethovenschen Variationen an die Seite zu stellen sind, so sind sie doch sehr schön. Das 8. Impromptu F-moll enthält eine Menge Tonleitern, aber auch viel Humor.

Das Schubertsche Adagio et Rondo ist ein ganz prächtiges Stück mit ausgeprägtem Wiener Charakter. Diese Musik ist das reine mauvais sujet; in den allerernstesten Momenten kommt auf einmal ein Umschlag. So z. B. auch in Schuberts Quintett mit zwei Violoncelli, C-dur; urplötzlich tritt ein Wiener Gassenhauer auf, und trotzdem wird es ganz schön. Man muß eben wissen, was Wien zu jener Zeit und von welchem Geiste es beseelt war. Da war alles lieblich und alles lustig. Das stets muntere Volk singt immer sein Juchhe, Juchhe, und das Wort „Gassenhauer“ ist eine sehr charakteristische Bezeichnung dafür.

Die höchst originellen Walzer schrieb Schubert für seine Verleger, aber nicht wie Strauß, sondern ganz einfach jeden in 16 Takten, damit nach ihnen in den Kaffees getanzt werden konnte. Sie fließen förmlich über von Schönheit, und Liszt nahm manche Stellen ganz und gar zu seinen Soirées de Vienne, ebenso Frau Viardot, die sie für Gesang bearbeitete. Einer der Schubertschen Walzer hatte das Schicksal, für einen Beethovenschen gehalten zu werden, und Liszt schrieb ihn sogar unter diesem Namen in das Album der Kaiserin Alexandra Feodorowna. Fürst Bjelgorsky machte Liszt erst auf seinen Irrtum aufmerksam. Dergleichen Verwechselungen fanden mit Schubert öfters statt. So z. B. wollte Fürst Wolkonsky einst die besondere Aufmerksamkeit auf ein Lied lenken, das er

in einem Pariser Salon sang und sagte, es wäre ein Schubertsches Lied, während ein gewisser Weihrauch es geschrieben hatte. Zu der Zeit brauchte man eben nur zu sagen, eine Komposition sei von Schubert, um ihres Erfolges sicher zu sein. In den Schubertschen Walzern ist der auftauchende Jodler anziehend, und diese Walzer verdienen eine ganz besondere Beachtung betreffs ihrer lieblichen Modulation. Man muß sich nur wundern, daß solch ein großer Genius derartige Stücke komponieren mußte.

C. M. v. Weber.

Wir beginnen heute mit Weber (1796—1826), dem Repräsentanten der glänzenden Virtuosen-Musik. Er war vorwiegend Opernkomponist, und wer genau verfolgt, der findet in seiner Instrumentalmusik immer dramatische Momente. Die bedeutendste seiner Opern ist der „Freischütz“, alle andern tragen mehr oder weniger den Stempel dieser seiner hervorragendsten Oper. In allen lyrischen Stellen fühlen wir den Reflex der Personen, Agathe und Aennchen, und in allen dramatischen die Erinnerung an die Wolfsschlucht.

Wir müssen nicht außer acht lassen, daß zu dieser Zeit die Passage eine Rolle zu spielen beginnt. Der Uebergang verwandelt sich in eine Passage, die effektvollen Stücke beherrschen die Klaviermusik, und die

Technik steigt auf eine geachtete Höhe. Das ist ein Verfall der Kunst, welcher bei Weber jedoch sich noch nicht empfindlich macht, da seine Passagen einen melodischen Inhalt haben, während diese Passagen späterhin vollständig wässrig werden.

Die Webersche Sonate C-dur zeigt in ihrem ganzen blumigen Melodienreichtum einen theatralischen Dramatismus und selbst das Scherzo bringt Passagen; aber diese Passagen sind schön und glänzend. Der letzte Satz dieser Sonate — perpetuum mobile — ist berühmt wegen seiner charakteristischen Bewegung und stellt an und für sich ein typisches Werk Webers dar, wie etwa seine „Aufforderung zum Tanz" oder sein „Konzertstück". Beide sind Stücke von großer Eleganz und Anmut. Das war ein Genre, das zur Nachahmung animiren konnte. Weber hatte auch viele Nachahmer, aber sehr wenig erfolgreiche.

Fast die schönste und vielleicht wirklich die allerschönste der Weberschen Sonaten ist die in As-dur, op. 39. Auch hier herrscht die Passage als Form. Ein theatralisches Leben bildet sich zum Typus aus. Wir fühlen es aber, daß dieser Dramatismus kein seelischer, wie bei Beethoven, sondern ein mehr äußerlicher ist; ebenso wird die Lyrik in Koloratur verwandelt. Alle Melodien sind auf Passagen fundamentiert, und alles atmet den Sinn und die Absicht der Koloratur. Das Scherzo dieser Sonate ist reizend und welche Grazie und Vornehmheit belebt erst den letzten Satz!

* * *

Ganz eigenartige und entgegengesetzte Elemente treten uns in der Weberschen D-moll-Sonate gegenüber. Sie ist eine dramatische Komposition voll blendender Schönheiten. In dem zweiten, hoch virtuosen Satz begegnen wir Grazie und Dramatismus, dann wiederum Heroismus mit sanfter Lieblichkeit gepaart. Das in einigen Takten hochdramatische und heroische Leben kennzeichnet das Virtuosenwerk, dem kein einheitlicher Gedanke zu Grunde liegt. Hier ist eben jedes Genre vertreten, sowohl die Eleganz, als auch die schlichte Grazie. Das Virtuosentum gewinnt ein immer größeres Feld, und mit Dank erkennen wir noch das Interessante bei Weber an, daß die Melodie sich überall durchzieht. Von der vierten Sonate ist mir nur der letzte Satz, die Tarantelle, bemerkenswert, während die ganze Sonate sonst nicht bedeutend ist.

Betrachten wir nun Webers Variationen über das Thema des sehr bekannten ital. Liedes „Vieni qua Dorina bella“ und stellen wir Beethovens Variationen 109 und 111 daneben, so müssen wir entsetzt sein über die Erfahrung, wohin die Musik selbst bei einem so hervorragenden Tonkünstler wie Weber gelangte. Die Weberschen Sonaten sind alle wie für das Konzert geschrieben und eine ernstere Phantasie nennt der Komponist selbst: „quasi choral“. Die Variationen „Schöne Minna“, ein Thema, das dem „ein Kosak fuhr längs der Donau“ gleicht, haben denselben Charakter wie die früher genannten Variationen. Reicher an Gedankentiefe und strahlender Technik ist das Momento Capriccioso wenn man nicht vergißt, daß es

vor achtzig Jahren geschrieben ist. Zu jener Zeit war diese Komposition nach jeder Richtung hin neu. Hier ist ebenso der Wohlklang des Klaviers, wie der neue Effekt berücksichtigt. Die Grande polonaise Es-dur ist ganz hübsch, aber für unsern gegenwärtigen Geschmack mehrfach unverständlich, während unsere Großmütter und Urgroßmütter sich daran ergötzten. Der Umstand aber, daß Weber mit Quart-Sextakkorden zu beginnen und mit einem Akkordanschlag das Thema zu begleiten liebt, muß die Aufmerksamkeit erregen. — Das Rondo Es-dur und ganz besonders die „Aufforderung zum Tanz“ sind schöne, ganz neue musikalische Formen, Morceaux de salon und valses treffen wir als ganze musikalische Literatur an. Die „Aufforderung zum Tanz“ dagegen bietet ein aktuelles Bild. Das ist schon kein Tanz mehr wie der Beethovensche und Schubertsche, das ist eine volle Salonkomposition; da ist die Aufforderung, die Antwort, da sind die Verbeugungen und der Abschiedsgruß beim Schluß. Ich spiele Weber stets so, wie er es selbst hingeschrieben hat, während andere ihn gern mit ihren eigenen X und Z verbessern. Ich protestiere gegen alle Affektation.

Mit der Polacca, welche ein bekanntes Effektstück ist, beende ich Weber und müßte Ihnen eigentlich noch die Werke einer ganzen Plejade von Tondichtern vorspielen, die sich mit nichts anderem, als mit den Fingern beschäftigen. Zwar tragen sie gewichtige musikalische Namen wie: Hummel, Moscheles, Clementi, Cramer, Herz, Dussek, Kalkbrenner u. a., aber sie haben so schrecklich trocken und platt geschrieben, daß man bis zu den dreißiger Jahren unter diesen Kompo-

sitionen seufzte, bis ein Mann sich nahte, durch den wieder der Ausdruck wahrer Musik zur Geltung kommt.

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Mendelssohn (1802—1847). In seinen Werken verspürt man den Aufschwung zum Höhern und diese Erscheinung ist von großem Interesse für die musikalische Litteratur. Einige Kritiker sprechen über Mendelssohn mit Geringschätzung. Nun, wenn er auch nicht Beethoven, Bach, Schumann oder Schubert gleichkommt, so hat er doch eine bemerkenswerte typische Originalität. Er schuf eine ganz neue Art von Musik mit seinem „Sommernachtstraum." Das Scherzo der Elfen wurde ein Typus, der zur Nachahmung weckte. Ich gebe zu, daß Mendelssohn viel Gewicht auf die Schönheit der Form legte, eine Ursache, die zum großen Teil in dem Milieu lag, in dem er lebte. Er war der Sohn eines reichen Bankiers und erhielt in Berlin eine sehr gründliche klassische Erziehung. Er schrieb auch in sehr gebildeter klassischer Weise. Nie überkam ihn ein Gefühlsausbruch ähnlich dem, welcher die Romantiker veranlaßte, selbst in der äußeren Erscheinung genial und sogar unordentlich aufzutreten und in den Cafés zu sitzen, Bier zu trinken und die ganze Welt zu verwünschen. Er lebte beständig in der griechischen Welt und konnte nicht umhin, die Form zu verehren, die bei ihm fast zur Manier wird. Er hat das

Verdienst, den Ernst der Fuge gehoben zu haben. Im Jahre 1830 begann er seine Fugen zu schreiben und schrieb sie nicht so, wie man sie vor 100 Jahren spielte.

Es ist beinahe schade, daß ich Ihnen Mendelssohn nach Weber spiele. Hätte ich ihn nach Herz gespielt, so hätten Sie verstanden, warum er so hoch geschätzt werden mußte. Er wurde fast vergöttert und der Einfluß Mendelssohns war ein thatsächliches Ereignis in der Musik.

Hören Sie die dritte Fuge, und Sie werden bemerken, daß die Mendelssohnschen Fugen nicht im Stil der Bachschen geschrieben sind. Sie haben nicht jene Tiefe, jene Ruhe und Erhabenheit, sondern sie gleichen mehr der Händelschen Manier, da sie von Glanz und Effekt strahlen; das war aber für jene Zeit schon ein großer Schritt. In der vierten doppelten Fuge H-moll fehlt die Ruhe der Stimmführung, wie Bach sie hat; sie ist einfacher, aber trotzdem hübsch. Die fünfte Fuge F-moll entfaltet auch Glanz und Wohlklang, die sechste B-dur, und die siebente, alles klangvolle Sachen mit einem Aufschwung zur Größe und gutem Stil, aber den heiligen Ernst Bachs dürfen wir darin nicht suchen und sie mit den Bachschen Fugen nicht vergleichen.

Jetzt wollen wir aber zur typischen Schöpfung Mendelssohns übergehen, zu der Klavierschöpfung, die eine ganze Schule entstehen ließ. Weder Bach noch Beethoven hatten Schulen, Mendelssohn aber, Schumann, Chopin und Liszt erzeugten jeder ihre Schule, und eins der Werke für diese Art der Nachahmung waren die „Lieder ohne Worte.“ Ich kann es nur wiederholen, daß die Kompositionen für die Zeit ihrer Entstehung von

ungeheurer Bedeutung waren. Damals wurden die Salons mit den gemeinsten italienischen Opernmotiven erfüllt. Beethoven war schon vergessen, Bach ebenfalls, und Schubert noch unbekannt. Bedenken Sie dies alles und stellen Sie sich dann vor, daß plötzlich Kompositionen wie die „Lieder ohne Worte“ auftauchen, und Sie werden ihren Wert zu schätzen wissen.

Schon mit dem ersten Liede E-dur verursachte Mendelssohn eine Revolution, da das Publikum zum erstenmal ein anständiges Motiv hörte. Das dritte, mit der Jagdstimmung, das liebliche siebente, das hübsche siebzehnte, das volkstümliche zweiundzwanzigste Lied, sowie das dreiundzwanzigste mit dem Chorgesang, und das Venetianische Gondellied sind vorzügliche Stücke, ganz besonders das letzte. Stellen Sie sich Venedig vor, die Lagunen, den Mond, die Stille . . . . nur Gondeln fahren, und die Gondolieri rufen einander zu. Dieses Bild ist schön und stimmungsvoll wiedergegeben. Was das Frühlings- und Spinnerlied anbetrifft, rate ich Ihnen, dieselben nicht so zu nennen, da es durchaus nicht die Absicht Mendelssohns war, sondern andere später diesen Titel ausdachten. Das Lied Nr. 27 E-moll op. 62 wurde von Moscheles instrumentiert und zum Begräbnis Mendelssohns in Leipzig gespielt.

Die „Variations sérieuses“ nannte Mendelssohn absichtlich so, um damit anzudeuten, daß sie nicht nur äußere technische Variationen sind, wie sie damals im Zeitgeschmack lagen.

Wir müssen uns noch mit einigen technischen Kompositionen Mendelssohns bekannt machen, wie z. B. mit dem Capriccio Fismoll op. 5, Charakterstücke a. op. 7,

eine ganz ätherische Tondichtung, die das Elfenleben wiederspiegelt. Das Rondo Capriccioso E-dur op. 14, eine sehr hübsche und damals ganz neue Kompositon, während es heute schon mit ihr so weit gekommen ist, daß fast die Kinder in der Wiege sie zu spielen anfangen.

Sehr bekannt sind das Scherzo E-moll op, 82 und die Phantasie F-moll op. 28, wie auch die Etude F-dur op. 104 und das Scherzo Capriccio, dessen Presto eine der wertvollsten Schöpfungen und vielleicht sogar die allerwertvollste Mendelssohns ist. Sie zeichnet sich sowohl durch die Form, als auch durch den eigenartigen Charakter aus. Die Lyrik, die Leidenschaft und die Heiterkeit tauchen aus innerer, zwingender Notwendigkeit auf und nicht wie auf die obligatorische Bestellung oder den Wunsch des Verlegers.

Aus den mannigfachen Werken Mendelssohns ersehen Sie, wie bedeutend, wie künstlerisch und wie im höchsten Grade interessant Mendelssohn war. Je mehr man seine Zeit, ihre rein technische Richtung, ihre elenden Variationen berücksichtigt, desto höher muß sein Wert steigen und die Ueberzeugung, daß ihm die Wiedergeburt und Veredelung der Kunst zu verdanken ist. Wie groß seine Bedeutung ist, erhellt auch daraus, daß Liszt, der Mendelssohn nicht liebte, ein kritisches Essay über den unsterblichen „Sommernachtstraum“ mit folgender Anekdote begann: „Einst gingen Goethe und Beethoven in Weimar spazieren, und indem ersterer die ehrerbietigen, allseitigen Grüße erwiderte, wandte er sich schließlich an den großen Musiker mit dem Bemerken: „wie anstrengend und langweilig es doch ist,

sich einer solchen Berühmtheit zu erfreuen", worauf Beethoven bitter antwortete: „wissen Sie genau, daß die Grüße nur Ihnen gelten?" — Dasselbe sagt Liszt in seinem Essay, könnte Mendelssohn Shakespeare in Bezug auf die Schöpfung des „Sommernachtstraum" sagen.

Robert Schumann.

Wir sind bei Schumann (1810—1856) angelangt, der die allerbedeutendste Persönlichkeit der letzten Zeit ist. Er ragt, mit Ausnahme Chopins, von allen anderen Musikern hervor. Er führte die Romantik in die Musik ein, die damals allerwärts in der Litteratur herrschte, unter Hoffmann in Deutschland, Thomas Moore, Byron, Walter Scott in England und unter Lamartine, Delavigne und Gautier in Frankreich.

Schumann war wie Beethoven höchst subjektiv in der Musik, nur mit dem Unterschiede, daß Beethovens Subjektivität die ganze Menschheit umfaßte, während Schumann, als äußerst nervöser und kranker Mensch, sich selbst zum Vorwurf wählte. Wie die vorhergehenden Komponisten stand auch Schumann in seinen Werken unter dem Einfluß der Virtuosität. Das war ganz natürlich! Die Technik hatte sich bis zu einem Grade entwickelt, daß sie nicht ohne Interesse für Schumann bleiben konnte. Die Hauptursache seiner virtuosen

Richtung war seine Liebe zur Pianistin Klara Wieck. Mit Mühe und Not erkämpfte er sich ihre Hand; er schrieb ausschließlich für sie, in der Hoffnung, daß sie mit seinen Kompositionen in Konzerten glänzen würde, doch der Vater Klaras hatte es streng verboten und Schumanns Hoffnung erfüllte sich nicht.

Opus I: „Thème sur le nom Abegg varié“ ist auf die Noten a b e g g geschrieben. Die erste Variation ist rein technischen Inhalts, hier taucht das Persönliche übrigens schon auf. Die zweite Variation ist bemerkenswert sowohl durch Harmonieschönheit, als durch den doppelten Kontrapunkt. Die dritte Variation ist ein Virtuosenstück mit einem glänzenden Finale. Im ganzen lassen diese Variationen noch nicht ahnen, daß hinter ihnen ein Mensch stand, der sich in seinen Variationen mit Beethoven messen konnte.

Zu Opus 2 gehören: „Papillons“, eine der Tondichtungen Schumanns, in der er das bunte Bild des Karnevals entrollt, das er als Lieblingssujet auch im „Karneval“ und im „Faschingschwank“ wiederholte. In den „Papillons“ werden die Masken nachgeahmt, die auf der Straße sich begegnen in dem Strom der auf und ab Wandelnden. Nr. 12 heißt: „Großvater“, der letzte Satz dieser Dichtung, beginnt langsam und wird dann rascher. Dieser Tanz wird heute noch in Deutschland, besonders bei Gelegenheit von Silberhochzeiten getanzt. Die Jungen tanzen, und die Väter und Mütter bilden das Publikum. Dann schicken sie die Kinder nach Hause, diese wollen immer noch weiter tanzen, aber es schlägt sechs Uhr und alle werden allmählich stiller und fangen an auseinander zu gehen (sechs Schläge auf dieselbe Note).

Es ist die naturgetreue Genremalerei, die Schumann hier entfaltet.

Opus 3 ist wiederum rein virtuoser Art: sechs Etüden, die eine Nachahmung nach Paganini darstellen „Six grandes études d'après Paganini.“ Zu jener Zeit war die Begeisterung für Paganini groß. Mit seiner schlanken, dünnen Gestalt, seinen langen Haaren und dem bleichen interessanten Gesicht brachte Paganini schon äußerlich einen tiefen Eindruck hervor --- und nun erst sein dämonisches Spiel! Das Publikum fühlte einen geradezu teuflischen Einfluß, und unter diesem Einfluß, unter dieser zwingenden Kraft, schrieben Schumann und Liszt Etüden im Charakter der Kompositionen Paganinis. Schumann befaßte sich auch mit Pädagogik und gab einen genau detaillierten Rat, wie diese Etüden am besten zu spielen wären.

Das „Intermezzo“ op. 4 hat seinen Namen daher, weil es eine Improvisation ist. Dieses Werk, wie alle diejenigen bis zum Opus 20, zeichnen sich durch große Klarheit aus. Schumann starb bekanntlich in einer Heilanstalt für Geisteskranke und daher ist es einleuchtend, warum seine letzten Werke der Klarheit und Deutlichkeit entbehren. Im Intermezzo verschwindet die Form einer einheitlichen Komposition, da ist alles durcheinander, das ist eben die Romantik. Wie viele verschiedene Stimmungen sind auch in dem dritten Intermezzo! Da ist alles Mosaikarbeit und fragmentarischer Entwurf; — nach leidenschaftlichen Momenten — lyrische, nach phantastischen — ruhige mit tiefem Gefühl. Das fünfte Intermezzo ist eine göttliche Schöpfung,

und im sechsten herrschen wieder die mannigfaltigsten Empfindungen und Stimmungen.

Die Impromptus op. 5 haben das Thema Klara Wieck zur Grundlage. Die Melodie ist entweder von Klara Wieck geschrieben zu den von Schumann gegebenen Bässen, oder Schumann komponierte die Melodie zu einem von Klara Wieck gegebenen Thema.

* * *

Die Zeit Schumanns war derartig mit Romantik erfüllt, daß dieselbe sogar in die rein virtuose Musik Paganinis und Liszts eindrang. Wohl war Schumann ein Romantiker, doch strebte er bewußt und unbewußt nach neuen Bahnen. Ohne sich von der herrschenden Richtung abzuwenden, steckte er die Ziele der musikalischen Schöpfung höher und war der Vorkämpfer für die fortschrittliche Periode. Um ihn gruppierte sich die musikalische Jugend, die sich aus der Gesellschaft der Romantiker bildete und den Namen „der Davidsbund“ trug. Ihr Ziel war, die Routine und das Philistertum zu vernichten. Schumann führte diesen Kampf mit den Waffen des Tons und der Polemik. Seine Essays unterzeichnete er mit doppeltem Pseudonym, bald Florestan, der in seinen musikalischen Werken als das Element des Aufschwungs, der Leidenschaft, des Feuers und des Dramatismus auftritt, und bald Eusebius, die personifizierte Lyrik, ja Sentimentalität: so

bilden diese zwei Persönlichkeiten die ausgesprochenen Richtungen Schumanns in der Musik.

Mit diesen beiden Pseudonymen sind abwechselnd oder auch zusammen die 48 Stücke bezeichnet, aus denen „die Davidsbündler“ op. 6 bestehen. Hier giebt Schumann sich gänzlich dem Zuge der Phantasie hin, ohne irgend eine Formalität zu berücksichtigen. So beginnt das Werk in G-dur und endet in C-dur. Es ist gleich wunderbar durch sein schönes Harmoniegewebe wie durch seine rhythmische Anmut.

Seine Toccata, op. 7, ist ein in Variationen strahlendes Virtuosenstück.

Der „Carneval,“ op. 9, ist wiederum eine Reihe musikalisch-charakteristischer, typischer Persönlichkeiten, die auf dem Maskenfest sich treffen. Der Karneval ist auf vier Noten geschrieben: A, Es, C, H; sie bilden das Wort Asch, den Namen des Dorfes, wo Schumann lebte. 1. Préambule, gleichsam die Introduktion, die den glänzend erleuchteten Saal zeigt, in dem die auf und ab eilenden Masken vorbeihuschen. Alles strebt irgend wohin, doch wozu? das weiß man noch nicht. Später erst teilen sich die einzelnen Masken ab. — 2. Pierrot — Sie kennen alle diesen Pierrot — die ungeschlachte Maske im weißen Kostüm, mit langen Aermeln, mit hohem zugespitzten Hut, automatisch die Hände auseinander schlagend und ungeschickt große Schritte machend. — 3. Arlequin — im bunten Kostüm, das eng angeklebt scheint, mit der Peitsche in der Hand und mit der Halbmaske. Er hüpft die ganze Zeit umher und knallt mit der Peitsche nach rechts und links. — 4. Valse noble — 5. Eusebius — 6. Florestan

— 7. Coquette, die mit einem Manne natürlich kokettiert. — 8. Replique — die Entgegnung des Mannes auf ihre Fragen. — 9. „Sphinx,“ die Rätsel aufgiebt, für deren Nichterraten im Altertum die Menschen in den Abgrund gestoßen wurden. Hier ist das Rätsel auf vier Noten gegründet, die in verschiedenen Zusammenstellungen auftreten. — 10. „Papillon“, wieder eine neue Maske. — 11. „Lettres dansantes,“ Figuren in diesen Buchstaben maskiert. — 12. „Chiarina“ — seine Frau. Er ist nicht zufrieden, sie unter diesen Masken zu sehen, es ist daher ein leidenschaftliches, trauriges Stück. — 13. „Chopin“ — ein kranker, eleganter Mensch mit dem Abdruck der verfeinerten Aristokratie. — 14. „Estrelle,“ eine Maske, die eine Eifersuchtsszene veranlaßt. — 15. „Reconnaissance,“ eine Maske, die mit ihm intruigiert. — 16. „Pantalon et Colombine,“ zwei Kontraste. Er ist phlegmatisch und hält seine heißen Aufwallungen die ganze Zeit zurück, bis er „sie“ endlich erreicht. — 17. „Valse allemande — sehr rasch, im Verlauf desselben nähert sich — 18. „Paganini,“ entsetzlich hager, mit lang herabhängenden schwarzen Haaren und macht den Eindruck eines Teufels. Mit seinem Erscheinen hört der Walzer auf, mit seinem Verschwinden fängt er wieder an. — 19. „Aven“, das Geständnis, das so deutlich ist, so deutlich, daß nichts dabei hinzuzufügen bleibt. — 20. „Promenade“, der natürliche Spaziergang der Masken mit einander. — 21. „Pause“, die Zeit, da das Orchester zu spielen aufhört und dann das vor dem Beginn des Tanzes entstehende Gedränge. — 22. Marche des Davidsbundler contre les Philistains

Hier ist die Nachahmung des „Großvaters“ für die Philister. Nach einem heftigen Kampf werden sie verjagt.

Der Karneval ist eine hochgeniale Schöpfung, die musikalische Schönheit, wie auch das Charakteristische der Komposition sind merkwürdig originell. Das Werk ist noch neu und frisch, es atmet eine gewisse Frühlingsluft. Bis dahin waren alle Schumannschen Kompositionen im kleinen Umfang von 16, manchmal auch von 8 Takten. Das erste große Werk im Sinne der Form ist seine Sonate Fis-moll op. 11. Ein ganz zauberhaftes Werk, aber nicht auf den Grundbedingungen der Sonate geschrieben. Mit dieser Komposition muß man sich näher bekannt machen, um ihre Großartigkeit zu begreifen; je mehr man sie kennt, desto mehr gefällt sie.

„Acht Fantasiestücke“, op. 12, außerordentlich phantastisch unb dabei doch sehr populär. Die Komposition besteht aus acht Nummern: 1. „des Abends“, — 2. „Aufschwung“ von entzückend schwungvollem Kolorit, — 3. „Warum?“ ein psychologisches Stück, dem man nach Schiller die Worte untergelegt hat — „eine Frage frei hat an das Schicksal“, — 4. „Grillen“, berückende Launen, — 5. „In der Nacht“ ist ein köstliches Gemälde. Eine bewölkte Nacht, ein sich erhebender Sturm, dann ein gemäßigterer Wind, der dem Regen vorangeht. Und dann der Regen, wie er tropft und tropft. Das Naturbild zeichnet zugleich die analoge Stimmung der Seele. — 6. „Fabel“, hier kann man sich die Fabel von „Grille und Ameise“ denken. Erst spricht die Ameise, dann die Grille, der Winter kneift in

die Augen und sagt: „verlaß mich nicht, Gevatter!“ — 7. „Traumeswirren“ und 8. „Ende vom Liede“ bildet das schöne Ende mit der wunderbaren Coda.

* * *

Die Etudes symphoniques heißen „symphonische“, weil sich in ihnen viele Effekte finden, die an die Klangwirkungen des Orchesters erinnern. Die Komposition, eigentlich Variationen über ein Thema, sind von höchster Vollendung.

Wenn ich früher schon behauptete, Beethoven habe die größtmöglichste Höhe in den Variationen erreicht, so geht Schumann in diesen Etüden fast noch weiter in der Vollendung dieser Form. Die Technik hat sich vervollkommt und das Klavier hat sich inzwischen zu einem ganz anderen Instrumente entwickelt. Daher konnte er auch die Benennung „symphonische“ hinzufügen, weil er für jede Variation die passende Klangfarbe finden konnte.

Aus der Anlehnung an die Erzählungen Hoffmanns — Johannes Kreisler — entstand Schumanns Werk „Die Kreisleriana.“ Das ist Florestan und Eusebius; die eine Figur ist die leidenschaftliche, schwungvolle, kräftige; die andere die stille und träumerische. Das ist eine der besten und vielleicht die allerbeste von des Komponisten kleinen Schöpfungen.

Unter den größeren Werken in Sonatenform ragt

die Phantasie C-dur op. 17 hervor. Die Form ist ganz eigenartig, und dies charakteristische Gewand findet sich hauptsächlich bei Beethoven und Schumann. — Die „Arabeske" ist in der von Schumann so beliebten zweistimmigen Art geschrieben, und die Benennung entspricht den stilvollen Verzierungen, die überreich, wie die Ornamente an arabischen Architekturwerken, entgegen fließen. — In der „Humoreske" wechselt der Charakter oft unerwartet rasch und jäh. Urplötzlich ist ein Uebergang vom leidenschaftlich-dramatischen oder heroischen zum lyrischen, besonders in den Nummern 2 und 6, wo auf die tiefen Gedanken ein sonderbar entgegensprühender Witz aufleuchtet. — Die „Novellen" sind das getreue Bild kleiner, anmutiger Erzählungen. Reizend ist der Mittelsatz der ersten in der Modulation und hat Aehnlichkeit mit dem zweiten Trio. In der zweiten Novellette merkt man, daß etwas Lebhaftes den Gegenstand der Erzählung bildet, da verschiedenartige Stimmungen, die Schumann überhaupt sehr gern hatte, wechseln. Die fünfte Novellette spiele ich nur, um zu zeigen, wie schwer es ist, Programmmusik zu schreiben. Diese Novellette beginnt mit einer Polonaise, dann tritt etwas Geheimnisvolles ein, und schließlich spielt sich eine einförmige Polacca ab. Man kann sich nicht darin einleben, man weiß nicht recht, um was es sich besonders handelt, was besonders hervorgehoben werden soll, da alle Teile den gleichen Anspruch an die volle Hingabe des Spielers und Hörers haben. Schumann aber hatte natürlich das Recht, so zu schreiben, wie er wollte und wie es ihm gefiel.

Die Sonate G-moll op. 22 ist eine bekannte Kom-

position, ihr Scherzo ist sehr lakonisch, aber diese Sonate ist nicht so schön, wie die erste, obschon sie in einer strengeren, ausgesprochenern Sonatenform geschrieben ist.

Die „Nachtstücke“ sind nicht den reizvollen Tonbildern entsprechend, wie wir sie bisher von Schumann zu hören gewöhnt sind. Sie sind nicht sentimental und sollen eine nachahmende Illustration dessen sein, was im Leben der Nacht sich entrollt. Die Nummer 3 dieser Nocturnos ist ein recht munteres Stück, zuerst wie eine Art Marsch, während der Schluß schon eher der Stimmung gleichkommt, die wir uns gewöhnlich bei der Bezeichnung Nocturno vergegenwärtigen.

* * *

Schumanns „Faschingschwank“ aus Wien, op. 26, entfaltet im ersten Teil Allegro eine ungeheure Lustigkeit des Straßengedränges; die Romanze giebt ein intimes Bild, als ob eine orientalische Maske nach jemand schmachtet; das Scherzo zeichnet sich durch eine besonders bei Schumann ganz ungewöhnlich sprudelnde Zügellosigkeit aus. Das Intermezzo, das vielleicht einzig hochdramatische Stück Schumanns, veranlaßt die Frage: wie ist es denn hierher gekommen? Das Intermezzo besitzt weder Humor, noch Heiterkeit, es ist aber ein entzückendes Ding! Im fünften Satz, im Finale, wieder die ausgelassene Lustigkeit des sich übermütig

stoßenden und schiebenden, sich begegnenden und sich drängenden Straßenpublikums.

Schumanns „Drei Romanzen“ sind interessante Kompositionen, von denen die zweite, Fis-dur, ganz lyrisch, im ureigenen Sinne des Komponisten, und H-dur dramatisch und bezaubernd ist. Aus den „Vier Klavierstücken“, op. 32, hebe ich die Gigue hervor mit dem Rhythmus, den wir schon lange nicht gehört haben, und der Fughette G-moll. Die „Waldszenen“, op. 82, sind durchweg schön. Da spielen sich alle Jagdfreuden ab und das ganze Waldleben. Ein einzig graziöses Stück sind: „Einsame Blumen“, charakteristisch ist: „Vogel als Prophet“ und schauerlich schön: „Verrufene Stelle!“ Man sieht alles das, was in den Versen geschildert ist, nach welchen dieses Stück komponiert ist: da blühen die hohen, todesbleichen Blumen, die Sonne bescheint sie nicht, da sie hier nie eindringt, sie haben ihre Farbe von der Erde, die mit Menschenblut getränkt ist.

Lieblich und anmutig sind „Novellettes“ Nr. 9 aus „Bunte Blätter“ und einige Nummern aus „Albumblätter“. Sie bestehen aus zwanzig Nummern, und „Leides Ahnung“ illustriert prächtig die Stimmung, die sie geben soll. „Ländler“ ist der echte ruhige Volkswalzer. „Schlummerlied“ ist sehr bekannt und „Phantasiestück“ von elfenartiger Grazie. Die „Kinderszenen“ sind eine Schöpfung, wie sie nur Schumann vollenden konnte. Das ist einfach die Welt der Kinder, wie sie leibt und lebt, nicht für Kinder zu spielen, aber das Kinderleben zeichnend. Schumann hat sehr viel in diesem Genre geschrieben und ihm schwebte dabei

ein sechs- bis siebenjähriges, aber nicht älteres Kind vor. „Aus fremden Ländern“ klingt sonderbar und fremd. „Bittendes Kind“ — da sieht man die ausgestreckten Händchen und den bittenden Mund. Nr. 7: „Träumerei“ ist außerordentlich beliebt und in allen möglichen Formen und für alle möglichen Instrumente übertragen. „Am Kamin“ — wir hören das Kindergeplapper am Ofen, und ebenso lebenswahr ist der „Ritter vom Steckenpferd“, in dem mit lebenswahrer Treue der kindliche Anlauf, das Hüpfen und Springen wiedergegeben ist. Im „Fürchtenmachen“ sieht man gleichsam das Kind, das erschreckt wird und ängstlich sein Köpfchen im Schoß der Mutter birgt. „Kind im Einschlummern“ hat einen reizvollen, tief poetischen Gedanken: das müde Kind spricht, dann kann es nicht mehr und schlummert ein. „Der Dichter spricht“ — das macht wieder den Eindruck des Persönlichen und es ist gar kein Zweifel, daß Schumann sich selbst zum Vorwurf nahm.

Schumann war ein großartig genialer Mensch und genial gerade in kleinen Sachen. Ich vermindere seinen Wert durchaus nicht, durch diese Behauptung und nicht einmal dann, wenn ich noch weiter gehe und sogar sage, daß seine Größe im kleinen nicht günstig auf die Klaviermusik wirkte, indem sie sich zersplitterte. Seine Nachahmer haben die großen Formen ganz ignoriert oder brachten sie wenig zur Entwickelung. Sie kamen zu der Ueberzeugung, daß die kleinen Formen die allein richtigen und die großen unnötig seien. Es ist eigentlich viel über diese Richtung zu sprechen, aber man könnte „die Gänse dadurch auf-

regen“, wie man im Russischen sagt. Schumann liebte die Vorhalte und hat in zu reichem Maß von gleichen Rhythmen oft Gebrauch gemacht. Während andere Komponisten zweifelsohne auf eine bewunderte Höhe gestellt werden, muß Schumann empfunden und geliebt werden.

Zu seinen interessantesten Werken gehört noch „Studien für den Pedalflügel“ op. 56, eine prächtige, vortreffliche Komposition und bedeutungsvoll, da sie in kanonischer Form geschrieben ist. Ich bemühe mich stets, sie auf zwei Klaviaturen zu spielen. Die Bässe stark, das andere schwach. Die Schönheit dieser Studien überrascht mich jedesmal aufs neue. Und dabei merkt man nichts von der langweiligen Gelehrsamkeit des Kanons! Solche Kanons, die man mit Vergnügen hört, giebt es sehr wenige. Hier ist ein Kanon im unisono, in der Quinte, — in der Oktave — der vorletzte ist wunderbar und der letzte herrlich!

Chopin.

Jetzt tritt uns eine Persönlichkeit entgegen, die in jeder Hinsicht anziehend und fesselnd ist, nämlich die Person Chopins (1809—1849). Er war ein Pole und schrieb subjektiv, aber seine Subjektivität ist sein ganzes Volk, das in seiner Musik singt. Er war eine feinbesaitete Natur, ein kranker, poetischer Künstler. Seine Künstlerpsyche ist ein Bronnen, aus dem immer

neue Schätze ans Licht treten. Er hielt sich fern von der Gesellschaft und war stets von Verehrern umgeben, deren größter Teil aus Damen bestand. Chopin machte einen gewaltigen Eindruck auf das Musikleben, und bis heute bemühen sich Musiker, ihn nachzuahmen. All seine Kompositionsarten wurden typisch wie: Mazurka, Nokturne, Ballade. Ueber ihn zu sprechen ist schwer, aber ich will Ihnen viel, viel von ihm spielen, damit Sie ihn lieben lernen, und lieben kann man ihn nie genug.

Seine ersten Stücke sind nur schwach. Es ist auch sonderbar, ihn nach Schumann zu spielen; dort die verschiedenartigsten Harmonien und hier die vorherrschende Klarheit. Ich fange mit dem „Rondo op. 1 an, und Sie hören, es ist eine ziemlich schwache Komposition im Vergleich mit seinen anderen, aber hier ist eine besondere Melodik und eine besondere Technik, wie für einen ganz besonderen Klavierton. Andere Tondichter haben Opern, Symphonien, Quartetts und Oratorien geschrieben. Chopin allein hat fast ausschließlich fürs Fortepiano komponiert. Als Ausnahme sind seine 16 polnischen Lieder, eine Violinsonate, die er zum Andenken an seinen Freund Francoma schrteb, und ein Trio, dem er keine Bedeutung beilegte, zu bezeichnen, sonst darf man ihn rundweg nennen, was er auch in der That ist: die Seele des Fortepiano!

Die Variationen über Don Juan „La ci darem la mano“ spiele ich Ihnen nicht, da sie nur eine Gabe für seine Zeit waren und er sie lediglich fürs große Publikum geschrieben hat. Das „Rondo à la Mazur“ op. 5 ist schon ein wunderschönes Stück. Auch Chopin

unterlag anfangs dem Einfluß seiner Zeit und seiner Umgebung, und dieser Einfluß forderte Passagen, die seinen Werken sonst nicht eigen sind. Das ist aber ein Zugeständnis, das jeder Dichter und Künstler seinem Zeitgeiste machen muß, da das Publikum keine raschen und unvermittelten Sprünge von einer Periode in die andere thun kann.

Um Ihnen nicht alle Mazurkas auf einmal zu spielen, will ich zur Abwechselung erst mal zwei Nokturnes von op. 9 durchnehmen, die Madame Pleyel gewidmet sind. Nr 1 H-dur ist ganz in der Art Chopins und das zweite Es-dur ist sehr bekannt, abgespielt und für alle möglichen Instrumente transponiert. Wenn wir zu den Mazurkas zurückgehen, so bedarf es kaum noch der Bemerkung, daß sie meistens jene Mischung von Widersprüchen tragen, die bald Sentimentalität, bald Uebermut, bald Hohn, bald Resignation ist, im ganzen aber berückend schön sind. Aus op. 6 und 7 ist die dritte besonders interessant durch die harmonischen Uebergänge, und die fünfte ist auch in ihrer Uebertragung für den Gesang berühmt.

Das Typische der Chopinschen Schöpfungen tritt auch in seinen „Etudes“ in die Erscheinung. Was war bis dahin die Etüde? Eine rein technische Studie! Chopin legte Seele und musikalische Gedanken in diese trockenen Studien. Und nicht nur, daß seine eigenen Etudes seelendurchglühte Kompositionen waren, er schuf die Mode dieser Tondichtung, und man fing an, ganze Gedichte mit Programmen zu schreiben. So schrieb der berühmte Henselt eine große Zahl von Programm-Kompositionen in Etüdenform, wie z. B. „Si oiseau

j'étais" u. s. w. Chopin, wenn Sie recht bemerken wollen, enthält sich überhaupt jeder speziellen Benennung, außer derjenigen, die sich auf die charakteristische Form der Schöpfung bezieht, wie z. B. Valses, Mazurkas, Nokturnes u. s. w.

Chopin mußte ja seiner innern Natur nach ein Gegner aller programmmäßigen Musik sein. Das beste in der Musik ist die freie Phantasie, die durch keinen Rahmen beengt wird; der Komponist kann sich darin am glücklichsten entfalten und am meisten von seinem Geist in die Töne legen, da er an kein bestimmtes Programm gefesselt ist.

* * *

Alle Chopinschen Etüden sind der Besprechung wert, doch da das zu weit führen könnte, will ich die hervorragendsten nennen. Darunter ist Etüde Nr. 3 E-dur op. 10. Wie müßte ein Programm beschaffen sein, um diese Etüde erklären zu können! Etüde Nr. 5 Ges-dur op. 10 nennt man „die Etüde auf den schwarzen Tasten." Das ist eine Art graziösen Scherzos. Wenn man sich diese Etüde in G-dur transponiert, so kommt sie gerade auf die weißen Tasten zu spielen. Zur Uebung der Finger ist es sehr vorteilhaft, sie auf den Ober- oder Untertasten zu spielen. Bei Etüde Nr. 6 Es-moll op. 10 weiß man thatsächlich nicht, soll man mehr über den Melodienzauber oder über die Schönheit

der harmonischen Gänge staunen. Und diese Schöpfung nennt sich nur bescheiden Etüde. Zu Gunsten der programmlosen Musik spricht noch der Umstand, daß man mit Worten gar nicht so viel wie mit der Musik ausdrücken kann. Die Musik, die sich mit Worten erläutern läßt, steht gar nicht hoch genug.

In Etüde Nr. 9 F-moll op. 10 wogt ein dramatisches Leben, das aber auch jeder Beschreibung sich entzieht. Etüde Nr. 11 Es-dur op. 10 ist ein wunderbar musikalisches Stück und Etüde Nr. 12 C-moll op. 10 ist ein ganzes dramatisches Poem.

In Bezug auf die Variationen Chopins sind die ersten über „La ci darem la mano“ nicht viel wert, da sie rein formeller Natur sind; weit musikalischer sind die Variationen über das Thema „Herold“. Es sind sehr liebliche Sachen und in dem Geist geschrieben, wie man damals komponierte. Komisch nur, daß bei Chopin nach solch tief angelegten Werken ein solches auf den äußern Effekt berechnetes sich finden kann! Das steht aber mit den Verhältnissen in Verbindung, unter denen Chopin lebte. Er war in der Weltstadt Paris, wo außer seinen allernächsten Freunden, die seine musikalischen Schöpfungen zu würdigen verstanden, auch das andere Publikum zu berücksichtigen und seinem Geschmack Rechnung getragen werden mußte. Das große Publikum aber verlangte die Virtuosität. Daher entstanden zugleich mit den Etüden die Variationen und neben ihnen die entzückenden Nocturnes.

Das Nocturne Nr. 1 F-dur op. 15 hat eine träumerische Färbung. Sehr beliebt ist das Nocturne Nr. 2 Fis-dur op. 15, das, anmutig und graziös, von

Damen besonders gern gespielt wird. Das Nocturne Nr. 3 G-moll op. 15 ist göttlich, obschon es gar nicht populär ist. Ich will auch noch die vier Mazurkas op. 17 erwähnen: B-dur, E-moll, As-dur und Amoll, von denen die letzte eigenartig mit einem Sextakkord schließt.

Die „Grande Valse brillante" Es-dur ist ein vollständiges Salonstück; diese Art Walzer hat zu existieren schon ganz aufgehört; alle andern Walzer Chopins sind aber sehr interessant in musikalischer Hinsicht. Sehr auziehend ist „Premier Scherzo H-moll" op. 20, eine zweistimmige Komposition mit Trio, die daher den Namen „Scherzo" führt. Noch dramatischer ist das zweite Scherzo E-moll. Von dieser durchgeistigten Musik machen wir wiederum einen Sprung zur Salonmusik und zwar zum Andante spianato et Polonaise op. 22, ein blendendes, aber inhaltloses Werk. Das kann eben bei einem Künstler, der inmitten einer großen Stadt lebte, passieren. Seine Ballade G-moll op. 23 veranlaßt mich erst zu sagen, daß die Form der Ballade von Chopin erfunden ist. Nach ihm wurden noch viele Balladen geschrieben, in denen wenig gesagt ist. Ballade heißt Erzählung und wie viel erzählt Chopin in seinen Balladen! Die Mazurka A-moll op. 24 verdient hervorgehoben zu werden, weil sie auf einer neuen griechischen Tonleiter originell geschrieben ist. Die Mazurka As-dur op. 24 hat einen prächtigen Schluß und die in B-moll ist die süßeste Poesie. Nun noch zu den Etüden zurück! op. 25 Nr. 1 As-dur ist sehr effektvoll; Nr. 2 F-moll ist ursprünglich viel schwerer geschrieben, als sie jetzt ausgeführt wird; Nr. 7 Cis-moll

hat wenig ähnliches in der Musik, es sei denn bei Beethoven.

* * *

Jetzt gelangen wir in die Periode, in der Chopin sich vom herrschenden Geschmack des Publikums entfernt und in einen Kreis tritt, der ihn versteht. Daher beginnt er lediglich für sich und für seine nächsten, ihn verstehenden Freunde zu komponieren.

Vertiefen wir uns in die Polonaise Cis-moll op. 29. Eine ganze Welt trennt diese Polonaise von der op. 22 Die eine ist für das Publikum, für den Ruhm, für den Gelderwerb, die andere nur für die eigene Erhebung komponiert. Die Polonaise Nr. 2 Es-moll desselben Opus ist in ihrer Schönheit schwer zu charakterisieren. Sie ist ein prächtiges, dramatisches Gedicht, in welchem Chopin der Rhapsode seines Volkes wird; man muß bei dieser Gelegenheit nicht außer acht lassen, daß Chopin ein Pole war und in der Verbannung in Paris lebte, nachdem er infolge der Ereignisse der dreißiger Jahre seine Heimat verlassen hatte.

Nocturnes sind in großer Zahl von Chopin vorhanden und daher ist es nicht zu verwundern, wenn manchmal der Charakter sich wiederholt. Das zweite Nocturne Des-dur op. 27 erscheint nach dem ersten etwas süßlich, ist aber immerhin wunderschön. Die Préludes von Chopin sind ein Unikum, und jeder

Musiker müßte sich ebenso wie das Wohltemporierte Klavier von Bach und die Sonaten von Beethoven auf seinem Tische haben. Es sind kleine, ganz kleine, aber himmlische, göttliche Kompositionen. Welche derselben man auch spielen soll, man vergißt die ganze Welt. Und dabei welche Mannigfaltigkeit in diesem kleinen Miniaturrahmen! Es sind die wahren Perlen. Das 2. und 5. hoch poetisch, das 3. von einer unvergleichlichen Grazie, das 9. erhaben. Das 4. ist ein ganzes Requiem, das 6. entrückt den Spieler in eine phantastische Form, das 7. und 11. sind hinreißend und das 8. und 18. entfalten einen packenden Dramatismus. Das 10. ist eine liebliche kleine Skizze und das 14. entrollt, trotz der einzigen Form, ein ganzes Bild. Das 20. mit seiner ergreifenden Tragik ist ein Marche funebre in 13 Takten, und das 22. ein vollständiges Drama. Zu dem 15. existieren verschiedene Legenden und Kommentare. In den sich wiederholenden Noten glaubte man die Nachahmung des Regens zu finden, der in großen Tropfen aufs Dach fällt. Es folgt dann noch ein ganzer erklärender Roman. Aber es handelt sich ja nicht um dergleichen tiefsinnige Erklärungen, sondern vorzugsweise um die Musik, und die Musik ist wunderbar. Je mehr man es spielt, desto inhaltsvoller wird es, und diese kleinen Stücke scheinen mit jeder Note größer und größer zu werden. Hätte Chopin nichts als seine Préludes komponiert, so könnte ihm die Unsterblichkeit gesichert sein; aber er hat noch vieles unsterbliche geschaffen. Das Impromptu As-dur op. 29 ist anmutig und schön, doch nicht so schön und gut wie die Préludes. Die Mazurka Des-dur hat einen eigenartigen Uebergang

von Moll zu Dur. Der Schluß der 4. Mazurka Cis-moll ist durch seine Regellosigkeit bemerkenswert und durch den sonderbaren Quintengang; dennoch kann man nicht sagen, daß die Mazurka nicht schön ist. In Bezug auf das Nocturne H-dur op. 32 giebt es einige Hindernisse für seine Ausführung. Es ist nicht bestimmt, ob man es in Dur oder Moll enden soll und wie der Autor es eigentlich wünschte. Höchst wahrscheinlich dachte er es sich in Moll, denn dazu neigt die Tragik dieses Werks.

Von den vier Mazurkas op. 33 wird die zweite oft mit vielen Verzierungen gespielt, so spielte z. B. Tausig sie mit verschiedenen Tonleitern, aber unverziert ist die Mazurka entschieden hübscher. In der letzten Mazurka sind zwei sich wiederholende Noten, welche die linke Hand zu spielen hat. Durch einen Irrtum sind in einer Ausgabe diese beiden Noten in Oktaven mit einer tiefern Sexte verwandelt, was komisch klang, obschon es nicht widersinnig ist.

Die Trois valses brillantes, As-dur, A-moll und F-dur op. 34 sind wohl auf die Initiative des Verlegers hin so genannt worden, weil sie mehr Herzlichkeit und Innigkeit als Glanz enthalten. Richtiger ist aber, sie unter die Mazurkas zu setzen.

Die Sonate B-moll enthält den herrlichen Trauermarsch, der in seiner sinnigen, melodischen Weise alle Herzen erobert und die größte Popularität gewonnen hat. Der letzte Satz ist ein Sturm über Gräber.

* * *

Das Impromptu Fis-dur op. 36 hat für mich persönliche Erinnerungen, die sich an Chopin knüpfen. Es war im Jahre 1841, ich stand in meinem elften Lebensjahre, als ich in Paris Chopin vorgestellt wurde. Dieser Eindruck meiner Kindheit war so stark, daß er sich mit allen Details fürs ganze Leben mir eingeprägt hat. Ich entsinne mich nicht nur der Person Chopins, sondern auch seines Zimmers, der Möbel und der ganzen Umgebung. Es war in der Rue Grouchet Nr. 5, nicht weit von der Madelaine. Mitten im Zimmer stand der Flügel von Pleyel mit grünem Tuch bedeckt und der Inschrift: „ein Geschenk von Louis Philippe an Herrn Chopin.“ Dies Impromptu Fis-dur, das durfte ich ihm zum ersten mal vorspielen.

Das Nocturne G-moll op. 87 und Ballade F-dur op. 38 setzen in Erstaunen durch den Schöpferreichtum des Komponisten. Hat man 5—6 Seiten von Chopin vor, so soll man sie auch alle spielen, denn alle sind gut. Mit ihm ists nicht wie mit irgend einem andern Komponisten, wo man das Gute sorgsam herauslangen muß. Die Polonaisen A-dur und C-moll führen mich zu einer Behauptung, die vielleicht paradox klingt, die mir aber ganz natürlich erscheint. In diesen beiden Polonaisen glaube ich das polnische Volk von einst und jetzt illustriert zu sehen. Die erstere ist voll Leben, voll Enthusiasmus und Feuer, die zweite stellt das Bild des Drucks, der Vernichtung, der Agonie dar. Dabei giebt es Menschen, wie z. B. Hanslick, der fest durchdrungen ist von der Meinung, daß die Musik keine Charakteristik enthalten

könne. Mir scheint's, daß man deutlicher gar nicht sprechen kann, als diese beiden Polonaisen sprechen.

Die 4 Mazurkas op. 41, deren Nr. 2 schön ist und Nr. 3 einen Bauerntanz wiedergiebt, „Obertos" genannt, sind durchweg originell. Der Walzer As-dur op. 42 ist zugleich sanft und interessant. Die Tarantella As-dur ist so musikalisch, daß die Italiener nicht begreifen konnten, wo so viel entzückende Melodien auf einmal hergeschafft werden können.

Die Polonaise Fis-moll darf man dreist Polonaise-Fantaisie nennen, schon daher, weil plötzlich mitten in der Polonaise eine Mazurka auftaucht. Das Prélude Cis-moll op. 45 ist voll seelischer Träumerei. Die Ballade As-dur op. 46 wird „die italienische" genannt, weil alle Motive im italienischen Charakter gehalten sind. Man spielt häufig Chopin nach individueller Auffassung, ich selbst thu es wohl, doch ich bin ein alter Invalid, Sie aber mögen nur spielen, wie es geschrieben ist! Die Mazurka op. 50 As-dur ist gut in der Melodie und die C-moll in der Faktura, denn hier ist eine ganze Komposition, in der von der Mazurka nur Takt und Rhythmus bleiben. Die harmonischen Uebergänge sind zwar schön, aber gequält. Die Berçeuse Des-dur op. 57 wird häufig mit der rechten Hand gespielt, um möglichst viel Ausdruck zu gewinnen. Aber das ist gar nicht nötig, denn dieses Stück ist nur ein „Kindergedanke" und jeder zu stark betonte Ausdruck ist nicht am Platz. Chopin hatte zwei hervorragende und seltene Eigenschaften für einen Komponisten. Erstens die schon oft erwähnte völlige Hingabe an die Klaviermusik, deren Genius er ist und aus der auch das wertvolle jeder einzelnen seiner Noten

herrührt und dann die richtige Selbstschätzung seiner Kräfte. Vielleicht hat er auch daher sich nicht in Kompositionen für verschiedene Instrumente zersplittert.

Mit seinem Nocturne F-moll hört der leidende, rührende Ton seiner Muse auf, und wir hören diese Accente nicht mehr. Hier dominiert noch die Träumerei, aber dann tritt das sonderbare Streben zu harmonischen und unharmonischen Modulationen auf. So illustriert das Nocturne C-moll deutlich dieses Streben.

Die 3 Mazurkas op. 56 sind interessant, die in H-dur durch die reizvolle Melodie und die harmonischen Wendungen, die in C-dur macht einen gesunden Eindruck und die in C-moll fesselt durch die harmonischen Verhältnisse.

Ein ganz außerordentlich schönes und großes Werk ist die Sonate H-moll op. 58, die zwar viel, aber doch nicht so viel wie die erste, B-moll, gespielt wird. Das zweite Motiv ist mit dem ganzen Goldreichtum Perus nicht zu messen. Welche Ausarbeitung! Da ist auch nicht ein einziger Takt, der von melodiöser und krankhafter Schönheit nicht übergossen wäre. Ganz originell ist der Schluß des ersten Satzes ohne eigentlichen Schluß. Das beweist, daß der Begriff Sonate bei dieser Schöpfung nicht wörtlich zu nehmen ist. Das Scherzo ist lakonisch, mit fast zwei Teilen nur, von denen der letztere träumerisch, aber nicht ernst ist. Es ist eher ein Impromptu als ein Scherzo. Wunderbar ist das Largo, sinnig und voll zauberhafter Modulationen. Auch der letzte Satz ist gut, nur komisch, daß das Motiv zn Passagen hinleitet.

Die 3 Mazurkas op. 59 sandte Chopin 1845

selbst an Mendelssohn nach Berlin, der sie dort glänzend einführte. Ich will Sie noch auf die Barcarole op. 62, Nocturnos H-dur und E-dur aufmerksam machen und auf die Fantaisie Impromptu Cis-moll op. 66 und Polonaise B-dur op. 71, das wahrscheinlich ein Jugendwerk Chopins ist. Berückend schön ist die Nummer As-dur und F-moll aus La Méthode des Méthodes. Chopin und Schumann sind finis musicae in betreff der musikalischen Schöpfungskraft. Es wurde später noch viel Wertvolles, aber nichts Schönes, nichts Großes und Erhabenes für die Instrumentalmusik komponiert und für mich ist die Instrumentalmusik der Maßstab.

Hätte Rußland bei der Eroberung Polens nichts weiter gewonnen als das Recht, Chopin den Seinen zu nennen, so könnte es schon stolz genug darauf sein.

Thalberg — Liszt.

Ich bedaure, daß ich durch den gedrängten Raum genötigt bin, auf das Vergnügen zu verzichten, Ihnen ein volles musikalisches Bild zu geben. Ich muß kurz vorübergehen an Persönlichkeiten, die für ihre Zeit von großem virtuosen Einfluß waren. Diese Periode beginnt mit Clementi, Steibelt, Dussek, Hummel, Field, Moscheles, Kalkbrenner und Herz und später kommen noch Thalberg und Liszt hinzu.

Unter Werken des Virtuosentums sind diejenigen zu verstehen, in welchen die Technik höher als die Schöpfung

steht, wo das Streben zu glänzen vorliegt, und das Verständnis, Schwierigkeiten zu überwinden. Diese Richtung hat insofern einen Wert, als sie die Musik bereichert. Es ist nur erstaunlich, wie sie eine Zeitlang so unumschränkt allein herrschen und das Publikum vollkommen befriedigen konnte. Nur wenige Auserwählte des Publikums verstanden die großen Komponisten zu würdigen. So ist Robert Schumann erst in den sechziger Jahren bekannt geworden, und Chopin wurde durch die Vermittelung von Liszt bei musikalischen Publikum eingeführt, während die Masse sich nur mit den Virtuosen beschäftigte.

Thalberg 1812—1871 ist der erste Komponist dieser Strömung, der einige Schaffenskraft verrät. Oft treten bei ihm zwei Motive auf, die als reine Hexerei betrachtet und mit stürmischem Beifall begrüßt wurden. Uns überrascht das nicht mehr. Thalberg verlieh seinen Phantasien die neue Technik. Die Oper „Moses“ (Rossini) wurde damals hoch geschätzt und daraus besonders die Preghiera. Mit dieser Transkription eröffnete Thalberg die neue Umwälzung in der Klaviermusik durch neue Gedanken: Motive mit Akkompagnement und Arpeggien. Der Effekt war so neu, daß man Thalberg vorwarf, er habe den Harfenisten Alvars nachgeahmt, was ganz unberechtigt ist, da Arpeggien auf der Harfe weit schneller gespielt werden. In der „Somnambula“-Phantasie (Bellini) ist auch eine Neuerung; die Gänge in Oktaven. Sehr effektvoll und populär ist die Don Juan-Phantasie. Das Menuett hat in der Mitte Tonleiter, was sehr gefiel, und sonderbar, daß der erste Teil der Phantasie keinen Zu-

sammenhang mit der Oper Don Juan hat, nur eine Andeutung auf Zerline! Die Serenade Don Juans ist in den Sopran verlegt, und so ging man mit der Musik um, deren einziges Ziel Glanz und Schimmer war. Man kannte noch nicht die gleichzeitige Ausführung von Thema und Akkompagnement. Thalberg bewies, daß dies sogar mit einer Hand möglich ist und wurde dafür vergöttert.

Zu seinen Originalkompositionen gehört sein Andante Des-dur, an welches sich folgende Anekdote knüpft. Thalberg war in der vohrnehmen Welt außerordentlich beliebt, und als Liszt in einem seiner Wiener Konzerte das Publikum bat, ihm irgend ein Thema zur Improvisation zu geben, wurde ihm absichtlich, da er Thalberg nicht ausstehen konnte, dieses Andante und ein Thema von Beethoven gegeben. Liszt spielte das Andante im Walzerrhythmus. Die Etüden Es-dur und C-dur sind alle voll technischer Schwierigkeiten, doch was damals ein Professor machte, kann heute jeder Bierkasten.

Wir treten nun einer Persönlichkeit gegenüber, die nach jeder Richtung hin interessant ist. Das ist Liszt, 1811—1886. Er war physisch und geistig bezaubernd. Seine äußere Erscheinung — schön und an Dante erinnernd, seelisch — zeichnete er sich durch eine himmlische Liebenswürdigkeit und wenn er spielte, durch einen phantastischen Aufschwung aus; denn so wie er, hat niemand vor und nach ihm gespielt. Eine so vollendete Wiedergabe ist auch noch einmal gar nicht denkbar. Ich erwähne es, weil sowohl sein Wesen, als sein Spiel in seinen Werken sich wiederspiegeln. Von

Kind auf haben hervorragende Leute, Frauen wie Männer, ihn verwöhnt, vergöttert. Seine Erscheinung drückte sich in der ihn umgebenden Gesellschaft ab, und dieser Umstand veranlaßte ihn zur Skizzierung. Er zeichnete sich selbst in der Gesellschaft, im Spiel, im Gebet, in der Liebe, so daß schließlich seine Sentimentalität bis ans Karikierte heranreicht. Er hat vielleicht nirgends solch eine tiefe Spur als gerade in Rußland hinterlassen. Ich stelle seine poetisch künstlerische Virtuosität sehr hoch, nur finde ich, daß sie manchmal überschlägt.

Seine Etüde „Mazeppa“, später für Orchester von ihm umgearbeitet, beruht auf einer Legende, daß Mazeppa von einem eifersüchtigen Ehemann an den Schweif eines Pferdes gebunden wurde. Sonderbar, daß der gleichmäßige Pferdetrab in wechselnden Rhythmen geschrieben ist! Seine Vision „Eroica“ ist bemerkenswert durch die Phantasie und die Kraft der Schöpfung. Da ist Energie, Leidenschaft, Grazie und Leichtigkeit. Etüde Des-dur ist auch eine hübsche, anmutige Komposition. Wer ihn diese seine Sachen spielen hörte, sein entzückendes Profil, seine schönen Haare, seine idealen Hände, seine zum Himmel erhobenen Augen sah, der konnte nicht widerstehen. Seine Ricordenza erfordert knochenlose Finger. Durch wunderbare Technik und Phantasie zeichnen sich sein „Waldesrauschen“ und „Gnomenreigen“ aus. Das ernsteste seiner Tonwerke ist die Sonate H-moll, Schumann gewidmet. Die Sonate fordert stets eine gewisse Klassizität und die Anerkennung von Formen. Das findet sich nun hier nicht. Liszt stellt sich die neue Aufgabe, eine ganze

Sonate über ein Motiv zu schreiben. Da wachsen dramatische, graziöse und sentimentale Stimmungen, aber die Bedeutung der Sonate schwindet und verwandelt sich mehr oder weniger in eine Improvisation.

Die vierte musikalische Epoche.

Lisztѕ Reise durch die Schweiz hatte „Années de pélerinage“ zur Folge, kleine, stimmungsvolle Pastoralen, die effektvoll und charakteristisch sind. Diese gehen dann weiter von der Schweiz nach Italien. In dem Sonnetto del Petrarca zeichnet Liszt den Eindruck der Lektüre dieses Sonetts. Diese Sachen haben alle einen exstatischen Charakter, der sich noch steigert in der Bénediction de Dieu dans la solitude, komponiert unter dem Eindruck von Lamartines: Harmonies religieuses et poétiques. Einfacher ist Consolation, aber da findet sich eine Melodie mit großen, Intervallen — das ist doch eine falsche Inspiration. Auf diese folgte Valse impromptu und Galop Chromatique; das war das sogenannte „Schlachtpferd“ Liszts in jeder Stadt und in jedem Konzert.

Gehen wir nun zu der damaligen Konzertlitteratur über, zu der Phantasie über Opernmelodien. Das ist eine sehr wohlfeile Art, schöpferisch zu sein — aber das Publikum ergötzt sich höchlist daran und sang laut den Ruhm des Künstlers. Mittelmäßig ist die Lisztsche Phantasie über das Motiv der Oper „Somnambula“

von Bellini, aber ganz bedeutenden Charakters ist die Don Juan-Phantasie, die man die Phantasie der Phantasieen nennen darf. Sie ist das größte Werk dieser Art, wie etwa die neunte Symphonie unter den Symphonien.

Gradezu genial ist Liszt in der Uebertragung Schubertscher Kompositionen. Auf dem Wasser zu singen, Ständchen, Erlkönig und Walzer A-dur aus den Soirées de Vienne sind gemütvolle und feine Salonstücke. Der Erlkönig schildert so sichtbar die Person des Königs, des Vaters und des Kindes, daß man gestehen möchte, es sei besser als das Original, obschon dort Worte sind und hier nicht. Die Walzer von Schubert sind ebenfalls gute und dankbare Stücke in der Lisztschen Uebertragung.

Berlioz, Wagner und Liszt, die drei Vertreter der ars militans, sind zugleich die Vertreter der vierten musikalischen Epoche. Sie sind gleichsam die Virtuosen der Orchesterschöpfung und die Vorgänger des neuen musikalischen Genius. Die neu-russische Schule fußt ganz besonders auf den Einwirkungen von Berlioz und Liszt. Ich verhalte mich etwas skeptisch zu der neuen Schule. Das kommt wohl von meiner Verehrung für die Alten und von meinem Zweifel, daß ich noch einen künftigen Bach oder Beethoven erleben werde. Mein einziger Trost in anbetracht der schwachen Leistungen der Gegenwart ist der, daß ich mich heute noch ebenso wie früher für die Orgelpräludien Bachs, für die Sonaten, Streichquartette und Symphonien Beethovens, für die Moments musicals Schuberts, für die Balladen, Preludes, Mazurkas und Polonaisen Chopins begeistern

kann. Ich bin alt, und gehe wohl bald den Weg der Alten. — — Daher ists auch begreiflich, daß ich mehr die alten Komponisten liebe. Sie sind jung! Ich will Sie von den jungen Tonkünstlern nicht abwendig machen. Lieben Sie sie, lernen Sie sie, nur — vergessen Sie nicht die Alten!



Inhaltsverzeichniß.